



# DISCURSUL LITERAR

DOMINIQUE MAINGUENEAU



Această carte a fost editată cu sprijinul MINISTERULUI FRANCEZ AL AFACERILOR EXTERNE ȘI AL AMBASADEI FRANȚEI ÎN ROMÂNIA.

Coordonatorul seriei *Științele limbajului* este SANDA-MARIA ARDELEANU.

DOMINIQUE MAINGUENEAU este profesor de lingvistică la Universitatea Paris XII și membru al Centrului de Cercetare Céditec. Domeniul său fundamental de specializare este analiza discursului din perspectiva teoriilor enunțării lingvistice și a curentelor pragmatiste, fiind autorul unui număr important de manuale și cărți de referință. Dintre cele mai cunoscute lucrări amintim: *Initiation aux méthodes d'analyse du discours* (1976), *Approche de l'énonciation en linguistique française* (1981), *Genèses du discours* (1984), *Les termes clés de l'analyse du discours* (1996).

Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*

© Armand Colin, 2004

© 2007, Institutul European Iași, pentru prezenta ediție în limba română

**www.euroinst.ro**

INSTITUTUL EUROPEAN

Iași, str. Lascăr Catargi nr. 43, 700107, C.P. 161

euroedit@hotmail.com

### **Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

MAINGUENEAU, DOMINIQUE

**Discursul literar: paratopie și scenă de enunțare** /Dominique Maingueneau;  
trad. de Nicoleta Loredana Moroșan; pref. de Mihaela Mîrțu. – Iași: Institutul  
European, 2007

Bibliogr.

Index.

ISBN 978-973-611-471-7

I. Moroșan, Nicoleta Loredana (trad.)

II. Mîrțu, Mihaela (pref.)

808.5

Pe copertă: Juan Gris, *Newspaper with Coffee Mill*, 1915

Reproducerea (parțială sau totală) a prezentei cărți, fără acordul Editurii, constituie infracțiune și se pedepsește în conformitate cu Legea nr. 8/1996.

Printed in ROMANIA

808  
M 16

DOMINIQUE MAINGUENEAU

SL

## **DISCURSUL LITERAR**

### **Paratopie și scenă de enunțare**

Traducere de Nicoleta Loredana MOROȘAN

Prefață de Mihaela MÎRȚU

## Prefață

Profesor de lingvistică la Paris XII, Dominique Maingueneau s-a făcut cunoscut în urma publicării a numeroase lucrări de didactică, de analiza discursului, teorii ale enunțării, lingvistică, pragmatică. Dintr-o impresionantă listă de publicații, amintim: *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, 1976; *Les livres d'école de la République, 1870-1914 – Discours et idéologie*, Le Sycomore, 1979; *Sémantique de la polémique*, L'Age d'homme, 1983; *Carmen, les racines d'un mythe*, Le Sorbier, 1984; *Genèses du discours*, P. Mardaga, 1984; *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, 1987; *L'Analyse du discours, Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette, 1991; *Linguistique française – Communication, syntaxe poétique*, Hachette, 1992; *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, 1993; *Le Contexte de l'œuvre littéraire – Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993; *Analyser les textes de communication*, Dunod, 1998; *Féminin fatal*, Descartes, 1999. A realizat cu Patrick Charaudeau și cu o echipă de colaboratori de prestigiu (îi amintim doar pe Jean-Michel Adam, Catherine Kerbrat-Orecchioni, Ruth Amossy, Claude Chabrol) un important *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002.

*Le discours littéraire – Paratopie et scène d'énonciation* (Armand Colin, 2004) este reluarea și aprofundarea unor preocupări constante legate de relația – mult timp neglijată – dintre text și context.

Analiza discursului (sau, pentru Z. S. Harris, lingvistica textuală) își motivează legitimitatea prin faptul că interpretarea unui discurs nu se poate limita la interpretarea frazelor care-l compun. Disciplină deschisă spre alte științe umane (ca lingvistica, sociologia, psihologia, antropologia), analiza discursului își propune analiza unor practici discursive diverse. Din anii '60 până în prezent, caracterul său interdisciplinar a devenit evident, obiectul de studiu s-a precizat – ca fiind totalitatea enunțurilor unei societăți, constituite într-o multiplicitate de genuri – și și-a definit un aparat conceptual specific. În articolul de dicționar consacrat analizei discursului, D. Maingueneau distinge patru mari orientări în analiza discursului:

1. Lucrările ce înscriu discursul în cadrul interacțiunii sociale și privilegiază discursul oral, caracterizat printr-un mare grad de interactivitate, cu scopul de a degaja regulile generale ale „armoniei conversaționale”. Meritul acestui tip de demers constă în evidențierea unor fenomene neglijate de gramatică (conectori fatici verbali sau nonverbal,



reluări și reformulări și alte procedee similare de „reparare”), dar și în sublinierea importanței dimensiunilor relaționale și afective.

2. Lucrările ce privilegiază studiul ansamblului de condiții ce prezidează la realizarea unui act de limbaj. Ceea ce implică dezambiguizarea enunțurilor polisemice, analiza sensurilor implicite și a poziționării ideologice, luarea în considerare a unor informații de tip sociologic și psihologic necesare înțelegerii corecte. Contextul devine astfel o realitate cognitivă necesară studiului diferitelor tipuri de discurs.

3. Lucrări preocupate de relaționarea mecanismelor discursive cu producerea de cunoștințe, în anumite condiții, sau cu „sisteme globale de interpretare a lumii sociale” într-o societate anume. (Deplasarea accentului pe ideologic, în defavoarea înțelegerii mecanismelor discursive a caracterizat Școala franceză a anilor '60. După 1980, s-a manifestat un recul al interesului pentru ideologie. În ultimii ani, analiza socio-politică a discursului și-a propus redefinirea ideologiilor ce controlează atitudinile grupurilor sociale și modalitățile de manifestare în texte și vorbire, prin structuri semantice, sintactice, lexicale etc. specifice).

4. „Lucrări ce pun în prim plan organizarea textuală sau reperarea *mărcilor* de enunțare” (P. Charaudeau, D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002).

În *Discursul literar – Paratopie și scenă de enunțare*, autorul se preocupă îndeosebi de mecanismele creației ce implică interacțiunea dinamică dintre diferite instanțe: genul textului, intertextualitate, *medium*, modul de viață al scriitorului, opțiunile estetice, „scena de enunțare” (echivalent al situației de comunicare), tematica etc. Abordarea acestei problematice, tratată anterior îndeosebi în *Le Contexte de l'œuvre littéraire – Enonciation, écrivain, société*, este în acord cu cercetările mai vechi și mai noi ale acestei discipline care-și consolidează și aprofundează domeniul.

Filologia secolului XIX trata textul literar ca un document menit să reconstituie trecutul, dovedind fie o pătimașă acribie în studiul manuscriselor, fie se manifesta – într-o versiune idealistă – ca o „știință a culturilor naționale”, legată de etnografie, scriitorul fiind considerat capabil să-și „rezume”, „exprime” epoca. La începutul secolului XX, specializarea extremă a științelor moderne ale culturii, autonomizarea sporită a lingvisticii – ce disociază studiul culturii și cel al limbilor – și practica învățământului universitar au limitat mult domeniul filologiei în cadrul istoriei literare, separată de studiile lingvistice și de științele sociale. Acestei modalități de analiză, stilistica lui Leo Spitzer i-a opus un tip de demers ce-și propunea să concilieze conștiința autorului (a cărui expresie era „etimonul spiritual”) cu mentalitatea epocii. Dacă istoria literară se axa pe studiul contextului, hermeneutica spizeriană pleca de la text pentru a desprinde „viziunea asupra lumii” specifică autorilor, în acord cu propria reprezentare a scriitorilor despre ei înșiși, începând cu romantismul. Ceea ce Maingueneau reproșează stilisticii organice este dezinteresul pentru caracterul instituțional al literaturii ce „definește regimuri enunțative și roluri specifice în interiorul unei societăți”. Același reproș justificat se face și demersului critic de tip marxist – extrem de divizat – preocupat de probleme politice, economice, sociale, în dorința de a găsi o aceeași structură comună, atât domeniului literar, cât și celui economic (Lucien Goldmann), sau preocupat de evidențierea contradicțiilor ideologice (P. Macherey). Maingueneau recuperează însă demersul lui René Balibar interesat de raportul dintre limbă și literatură în cadrul instituției școlare.

În acord cu un număr limitat de scriitori, din secolele XIX și XX, critica tematică (S. Doubrovski, G. Poulet, R. Barthes) „se sprijină pe o concepție despre subiectivitate care ignoră atât instituția literară, cât și enunțarea”, bazându-se pe un „istoricism difuz”.



Dacă istoria literară acceptă fără probleme demersurile de tip tematic, sociologic și psihanalitic, structuralismul anilor 1960-1970 determină o „ruptură epistemologică” prin detașarea de ideologie și apropierea de semiotică, bizuindu-se, din păcate, pe o lingvistică structurală deja depășită în acel moment. Cum structuralismul francez s-a dezvoltat într-un context intelectual în mare parte dominat de marxism, nu e de mirare că a fost primit cu brațele deschise de universitarii români aserviți regimului, sau fascinați de mode.

Maingueneau observă impactul pozitiv al programului structuralist asupra poeziei (care în „versiunea sa jakobsoniană” a dezvoltat programul formalistilor ruși), asupra studiului vocabularului, dar principalul merit este considerat a fi reflecția asupra naturii și modului de organizare a textelor, supuse, din păcate, principiului imanentist. Naratologia s-a dezvoltat paralel, limitându-se doar la câteva împrumuturi ne semnificative din terminologia lingvistică (G. Genette), lucru valabil și pentru semiotica teatrală (P. Pavis, A. Ubersfeld).

Sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60 au fost marcate de rezultatele cercetării lui N. Chomsky, Jakobson, Benveniste ce au impus un mod diferit de abordare a comunicării verbale și nonverbale ce se baza pe reducerea opoziției dintre lingvistic și extralingvistic. La fel de importante pentru o nouă orientare a cercetării literare au fost descoperirea „dialogismului” lui M. Bahtin, teoria receptării a lui Jauss (preocupată de relația dintre operă și „orizontul de așteptare” al cititorului), aporturile de sens ale cititorului evidențiate de Umberto Eco în *Lector in fabula*, intertextualitatea și – parțial – sociocritica lui C. Duchet. Teorie generală a producției simbolice, sociologia câmpului literar – datorată lui P. Bourdieu – acorda un rol important scriitorului, dar nu putea depăși opoziția dintre structură și conținut și excludea activitatea enunțiativă; totuși demersul său nu poate fi neglijat în analiza discursului literar. Departate de a fi un fondator al disciplinei, M. Foucault a elaborat, în *Arheologia cunoașterii*, câteva din ideile importante pentru analiza discursului și anume afirmarea unei ordini a discursului, bazată pe un ansamblu de reguli specifice. D. Maingueneau îi recunoaște meritul de a fi recuzat noțiuni ca „viziunea lumii”, „autor”, „document”, „influență”, „context”, pregătind astfel terenul pentru analiza discursului, dar îi reproșează că elementele de care se servește („discurs”, „funcție enunțiativă”) se situează la un nivel „în oarecare măsură prelingvistic și pretextual”.

După ce și-a delimitat în prima parte a cărții propriul demers de cel al predecesorilor și a fixat „condițiile necesare pentru o analiză a discursului literar”, D. Maingueneau propune o reorientare ce are ca punct de plecare luarea în considerație a ansamblului cadrelor sociale proprii activității literare, deoarece scriitorii și operele lor sînt „produși de un complex instituțional de practici”.

Conceptul pivot al **instituției discursive** articulează:

- „**instituțiile**, cadrele diverse care dau sens enunțării singulare: structura câmpului, statutul scriitorului, apartenența textului la un anume gen,
- mișcarea prin care se **instituie** discursul, instaurînd progresiv o anume lume în enunțul său, legitimînd atît scena de enunțare, cît și poziționarea în câmp care face enunțul posibil”.

Partea a doua este consacrată discursurilor constituente – reprezentate de operele marilor savanți sau filosofi, operele literare majore, marile texte religioase etc. – care „dau sens actelor colectivității”, garantează numeroase alte genuri de discurs și au responsabilitatea a ceea ce autorul numește *archeion*-ul (adică sediul autorității) unei colectivități. Este vorba deci despre „structuri textuale puternice” care transmit un mesaj pertinent despre societate, adevăr, frumusețe, existență etc., definind, în același timp, o anume identitate discursivă, în funcție de loc și epocă. Aceste discursuri se constituie



tematizându-și propria existență. Analiza discursurilor constitutive nu se reduce însă la studiul restrâns al operelor capitale, ci se referă și la o producție discursivă eterogenă, de o mare diversitate, necesară funcționării „*archeion*”-ului (comentarii, manuale etc.) și la tot ce implică validarea dispozitivului enunțiativ. Faptul că textele se hrănesc din alte texte și se deschid interpretării este valabil și în cazul discursurilor constitutive literare. „Textul nu este un anunț autosuficient”, el are un nevoie de un cadru hermeneutic ce implică anume tehnici de lectură, care să evite parafrizarea – „greșeala prin excelență” – din păcate, atât de răspândită. Doar în cadrul hermeneutic, un text literar valoros își dezvăluie enigmatismul fără să se epuizeze; „cu cât un text este mai interpretat, cu atât este mai enigmatic”.

Pragmatica afirmă caracterul normativ al schimburilor verbale; este vorba îndeosebi despre „maximele conversaționale” ale lui H.-P. Grice și de „principiul pertinentei” formulat de D. Sperber și D. Wilson. Transgresarea de către discursul literar a acestor norme este un indice pentru căutarea unui sens ascuns, deoarece – ne amintește Maingueneau – conform unei formule celebre a lui Baudelaire, artistul este unicul legislator în universul său. Cititorul „model” (inițiat) determină sensurile implicite, conciliind astfel transgresiunile cu principiul de cooperare și operînd distincția care se impune între sensul manifest și sensul adevărat al operei. Atunci cînd nu postulează autonomia absolută a operei literare, autorii înșiși își justifică transgresiunile prin multiple forme de *captatio benevolentiae*, îndeosebi în prefețe sau alte preambuli. Căci le afișează fără a le justifica, atitudine ce apare o dată cu Romantismul. Maingueneau propune termenul de „reducție hermeneutică” pentru anularea unei transgresiuni. Una din caracteristicile literaturii contemporane, dedusă prin „reducție hermeneutică”, constă în faptul că „realitatea este fundamental incertă, că nici o narațiune nu poate anula incoerența lumii, că omul nu-și domină limbajul, că nu se știe niciodată cui i se adresează efectiv vorbitorul”.

O observație esențială – dar poate insuficient aprofundată – este cea privitoare la hiperprotecția pe care o conferă cadrul hermeneutic valorilor sigure ale panteonului literar; cum însă normele de apreciere se schimbă în timp, unele texte – altădată depreciate – sînt legitimize sau, dimpotrivă, texte altădată consacrate, sînt sortite uitării.

Deosebit de interesantă, partea a treia se preocupă de definirea identității scriitorului care, în ciuda unei opinii dominante curente („doxa”), fruct al esteticii romantice, nu se poate plasa în afara celui sector limitat – definit de P. Bourdieu – și anume „cîmpul literar”. Acest spațiu este definit ca o rețea în care indivizii pot deveni scriitori sau cititori, datorită unor mediatorii (ca editorii, librarii), a unor evaluatori (critici, profesori), a unor canoane (exprimate în manuale, antologii).

Este un „cîmp” pentru că este un loc de confruntări între estetici diferite. Cîmpul nu poate fi transistoric căci nu este o structură statică, ci una mobilă și eterogenă cu „poziționări dominante și dominate, centrale și periferice”. Termenul de „poziționare” desemnează în analiza discursului atât operațiile prin care un locutor se situează în acest spațiu conflictual (vocabular, registru de limbă, tip de discurs etc.), cât și „identitatea sa enunțiativă”, puternică, sau de slabă consistență doctrinală, care se afirmă printr-o continuă reconfigurare. O altă caracteristică a acestui spațiu este memoria sa implicată în conflicte: enunțurile care țin de o poziționare sînt „inseparabile de o memorie și de instituțiile ce le conferă autoritate, legitimîndu-se, în același timp, cu ajutorul lor”. D. Maingueneau opune profesiunilor ce au un loc bine precizat în spațiul social, poziția „paratopică” a scriitorilor, care variază în funcție de epocă și societate. În Franța secolului al XVIII-lea, parazitismul oamenilor de litere, protejați de mari seniori, era o situație general răspândită; în secolul al XVIII-lea, „Republica Literelor” desemna „o rețea paratopică”, ce funcționa trecînd peste



## Prefață

frontierele geografice și sociale, asemenea fancmasoneriei. Din acest motiv, în ciuda aspirației spre universalitate a operei literare, scriitorul aparține unei anume comunități spirituale de scriitori – din trecut sau contemporani – care-i permite să-și legitimeze propriul demers. Creațiile literare se raportează la corpul social, dar se dezvoltă în zone ce se bucură de o „relativă autonomie”, ca de pildă curtea regală sau salonul, în cazul secolelor menționate. Cafeneaua, considerată caracteristică pentru secolul al XIX-lea, a jucat, totuși, încă din secolul al XVIII-lea, un rol important pentru boemii epocii și exemplul oferit de Diderot cu *Nepotul lui Rameau* este celebru. Acestei marginalități de grup, ce se plasează la frontiera spațiului social, i se adaugă cazul creatorului genial și solitar (Flaubert, Proust), care refuză orice fel de conveniență.

Analiza discursului literar își propune să se axeze pe studiul „Instituției” literare. Indiscutabil, un mare scriitor este atras de zonele percepute ca „potențial paratopice”, căci el însuși „este în același timp impur și sursă a oricărei valori, paria și geniu, asemenea ambivalenței pe care o implică cuvântul latin *sacer*, blestemat și sacru”. În ciuda acestei binecunoscute imagini contradictorii, literatura funcționează prin instituționalizare (academii, premii, antologii, spații proprii), dar „se legitimează” îndeosebi prin scriitorii ce se manifestă în afara acestor mecanisme. „Solitarii” de la Port-Royal – cu Racine, Pascal, La Rochefoucauld, dar și cu Arnauld sau Nicole – sînt un exemplu strălucit de inserție problematică într-un spațiu literar puternic instituționalizat. La polul opus este situată literatura „galantă” a secolului, estetizare și metaforă a spațiului monden, ce exclude orice tensiune, ba chiar sugerează o posibilă confuzie între spațiul literar și cel „real”, ceea ce explică dificultatea cu care această imensă producție se constituie ca literatură, ea fiind evaluată ca aparținînd unor genuri minore. Dimpotrivă, textele marilor scriitori ai secolului al XVII-lea se află într-o relație de „negociere conflictuală” cu spațiul monden al saloanelor.

Romantismul a accentuat ruptura dintre lumea profană, burgheză și lumea sacră a creației. Începutul secolului al XXI-lea înregistrează o mutație majoră: un „nomadism cronic” produce identități instabile și multiple. Internetul anulează marginalitatea tradițională a scriitorilor: nu se mai pune problema accesului la un anumit context, enunțarea își „instituie propriile coordonate”. Un site pe Internet este „un fel de laicizare a creației” care nu poate fi însă sursa unui eveniment literar. Efectul, deloc de neglijat, este „o sacralizare a formelor anterioare de literatură”. Paratopia caracterizează atît condiția literaturii, cît și pe cea a autorului. Fiecare autor își gestionează diferit apartenența sa la cîmpul literar și la societate, în interiorul propriului proces de creație. „Nu există paratopie” – afirmă Maingueneau – „decît elaborată prin intermediul unei activități de creație”.

Deși afirmă că nu există situație paratopică exterioară unui proces de creație, și orice paratopie se poate reduce la un paradox de ordin spațial, autorul propune o clasificare în trei tipuri de paratopii, de care scriitorul se eliberează prin creație. Paratopiile care implică o deviere de la o anume identitate familială, sexuală sau socială nu sînt caracteristice doar viitorilor creatori. Nuanțînd relațiile pe care acești „devianți” le au cu societatea (relații de toleranță, de antagonism sau de alteritate), sînt menționați alături de actorii de altădată și prostituatele, muncitorii clandestini, răufăcătorii, nebunii, primitivii, fără însă a se face departajarea necesară, cu atît mai mult cu cît paratopia de identitate familială este – intuitiv – declarată „una din condițiile identității creatoare masculine”. Se invocă un singur argument, datorat lucrărilor lui Propp: în lumea poveștilor, cel care va fi recunoscut ca prinț legitim este inițial exclus din arborele genealogic. Un exemplu tipic ar putea fi poate cea mai bună piesă a lui Ghelderode, *Școala bufonilor*, unde paratopia de



identitate a viitorilor bufoni ai curților regale este maximă, deoarece implică handicap fizic, moral (nutresc dorința de a-și ucide maestrul prin cruzimea spectacolului pe care-l propun) și psihic (comportamentul lor frizează nebunia). Nu doar în acest caz – în ciuda unor precizări care se lasă așteptate – demersul critic este incitant, pentru că deschide căi noi de acces la semnificațiile discursului literar.

Alături de paratopia familială, considerată definitorie pentru artist („Artistul este cel care renunță... să fie fiul tatălui său... conferindu-și o filiație de alt ordin, devenind fiul operelor sale”), se menționează paratopia spațială a exilaților și paratopia temporală ce implică un anacronism fundamental, deoarece scriitorul aparține altui timp. Aceste modalități diverse de marginalizare interferează, anulându-și efectele. Este citat cazul lui Chateaubriand ca exemplu de asociere între o paratopie de identitate (aristocrat într-o lume burgheză) și o paratopie temporală (aparține unei lumi trecute). Figurile majore ale paratopiei spațiale sînt considerate „nomadul” și „parazitul”. Acest domeniu, neexplorat de autor, este, de fapt, foarte interesant în literatura franceză a ultimului secol, dacă ne amintim doar de Cioran, E. Ionesco, S. Beckett, A. Adamov, sau, mai recent, de T. Todorov, J. Kristeva, M. Kundera, A. Makine, și implică o confruntare între culturi. Important este însă faptul că se spulberă prejudecăți legate de „abisul ce separă eul creator și eul social” (Proust, *Contre Sainte-Beuve*), aducînd în prim plan, fără însă a-i acorda un capitol special, problema identității „discursive”, „enunțative”, „creatoare”, determinate de „ambreierea textului pe condițiile de enunțare”. Modul în care scriitorul se poate înscrie pe o poziție socială, „maximală” sau „minimală”, instabilă, îi permite să se identifice cu alți marginali, ne spune Maingueneau exemplificînd, convingător, cu paraziții excelenți oratori din fabulele lui La Fontaine, cu Esmeralda din *Notre-Dame de Paris*, cu Hamlet care se regăsește în actori etc.

Acest mecanism al „ambreierii paratopice” îi permite autorului să-și proiecteze simbolic asupra unui personaj propria poziție în societate. Maingueneau vorbește chiar de adevărate „mitologii estetice”: romantismul a dezvoltat mitologia țigăncii, sfîrșitul de secol XIX mitologia saltimbancului; din relația conflictuală cu Tatăl s-a născut pactul cu „farmecul magic” al femeii fatale. Mitologia saltimbancului a fost de altfel tratată de critica tematică, mai exact de Starobinski în excelenta sa carte *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. „Ambreierea paratopică” poate implica nu doar personaje, ci și anume spații: narațiunea se dezvoltă în *Heptameronul* Margaretei de Navarra într-un spațiu aflat departe de lumea obișnuită, Thomas Mann își construiește o identitate enunțativă raportîndu-se la „muntele magic”, insula apare adesea (la J. Verne, M. Tournier) ca un spațiu paratopic evident. Salonul este și el un astfel de spațiu, dar instalat chiar în inima societății etc. Personaje precum cavaleri rătăcitori, picaro, detectivi – care circulă în mediile sociale cele mai diferite – materializează „nomadismul fundamental” al enunțării.

Putem urmări în această ambițioasă încercare de sinteză a unei discipline pe cale de a se constitui, modul în care autorul integrează creator, în demersul său, cărți ce constituie adevărate repere în descifrarea textului literar, prin raportare la un amplu context cultural. Ne vom limita la un exemplu. În cartea lui Marcel Detienne și Jean-Pierre Vernant *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs* (Flammarion, 1974) se studiază semnificațiile pe care o zeităate feminină primordială – Mêtis – le-a dobîndit, cu trecerea timpului, în cultura veche greacă, ajungînd să însemne o formă de inteligență și de cunoaștere, un ansamblu complex și coerent de sulețe spirituală, vigilență, șiretenie. Ulise reprezintă această formă de inteligență subtilă, evidentă mai ales prin seducătoarea sa retorică. Din perspectivă orfică, ca Putere primordială de o ingeniozitate omniscientă, Mêtis „țese, combină și înnoadă firele a căror încrucișare alcătuiește țesătura viitorului”



## Prefață

(cartea citată, p. 134). Poetul e definit, din această perspectivă mitologică, de Maingueneau ca fiind „cel care știe să recurgă la mêtis, la cuvintele schimbătoare și pestrițe care prind auditoriul în plasa textului”.

O didactică restrictivă separă individul autor de enunțatorul textului, fără a se întreba în ce constă enigmatica lor diferență. Lingvistica oscilează între un enunțator instanță internă a discursului și un enunțator locutor. Maingueneau propune trei instanțe: *persoana*, *scriitorul*, *inscriptorul*. Această *identitate creatoare dispersată* este motivată prin faptul că *persoana* se referă la un individ de o anume viață privată și stare civilă; *scriitorul* e definit de o anume traiectorie în cadrul instituției, iar *inscriptorul* asumă formele de subiectivitate enunțativă din text („scenografia”) și scena impusă de genul de discurs (roman, comedie, nuvelă etc.). Diferitele tipuri de investigare reduc analiza la doar una din aceste instanțe, ele fiind de fapt inseparabile. Paratopia este devierea spontană („clinamenul”) ce permite funcționarea acestei identități trinitare. Probleme de interpretare apar, îndeosebi, în cazul textelor literare caracterizate de un regim „elocutiv” (în care scriitorul se raportează la sine). Este cazul textelor autobiografice în sens larg (jurnal, povestiri de călătorie, amintiri), dar și al metatextelor și al paratextelor (prefețe etc.) ce însoțesc o operă literară.

În primul caz este vorba de elaborarea unui anume *ethos* (image a sinelui), în cel de-al doilea, de o punere de acord a unei opere particulare cu ansamblul operei. În regim *elocutiv*, trinitatea auctorială (persoană, scriitor, inscriptor) interferează. Exemplară pentru această ștergere a frontierelor este fraza citată din Borges: „Trăiesc pentru ca Borges să-și poată țese literatura și literatura să mă justifice. Nu știu care din doi scrie această pagină” (*Autorul*, 1960). Acest spațiu al textelor scrise în regim *elocutiv* – spațiu asociat – nu este un spațiu contingent, el este complementar textelor scrise în regim *delocutiv* (în care discursul pare să se producă de la sine). Cele două spații, deși diferite ca natură, se „hrănesc” reciproc. În istoria literaturii, se observă o proliferare a textelor autobiografice începând cu romantismul, dar atât în secolul al XVII-lea, cât și în secolul al XIX-lea „opera este atât construcția unui univers ficțional, cât și legitimarea demersului său creator”. Estomparea instanțelor subiective în spațiul canonic *delocutiv* explică analizele de tip imanentist (textualist), tot așa cum emergența lor, în spațiul *elocutiv* asociat, explică analizele de tip contextualist. Ambele demersuri contradictorii, dar complementare, au drept sursă opțiunile scriitorilor înșiși.

Noțiunea care se cere prin urmare precizată, în acest moment al analizei, este cea de *identitate enunțativă*, căreia îi este consacrată partea a patra a volumului. *Vocația enunțativă* – care determină un subiect să producă literatură – este determinată de starea câmpului literar la un anumit moment istoric. Tipul de calificare necesar este cu atât mai diferit, cu cât este vorba de două epoci mai îndepărtate. Un exemplu convingător este cel care opune idealului umanist (axat pe o bună cunoaștere a artelor și a științelor, a autorilor greci și latini, dar care presupune și o existență caracterizată printr-o *aurea mediocritas* tihnită), idealul de poet devenit vizionar „printr-o îndelungată, imensă și argumentată dereglare a tuturor simțurilor” (Rimbaud). Disensiuni pot exista și în cazul scriitorilor ce aparțin unei aceleiași epoci.

*Riturile genetice* – activități mai mult sau mai puțin de rutină cu ajutorul cărora se elaborează un text – constituie singurul aspect al creației pe care un scriitor îl poate controla, fie respectând regulile câmpului literar, fie optînd să fie inventatorul propriilor rituri, ce se constituie simultan cu opera. Or, tocmai aceste inovații de succes sînt reținute de istoria literară. În *L'art du roman* (Gallimard, 1986, p. 31) Kundera vorbea despre istoria romanului ca fiind o „succesiune de descoperiri” a unor noi parcele din existența



umană. Înainte de romantism – notează Maingueneau – riturile genetice erau puțin evocate. Afirmatia mi se pare ușor exagerată dacă ne amintim de Pleiadă, clasicism, reflecțiile lui Diderot și Beaumarchais despre dramă etc.

Opera își poate gestiona identitatea nu doar prin *riturile genetice*, ci și prin mecanismele intertextuale, în raporturile sale complexe cu practici discursive literare și non-literare. Dintre spațiile conexe importante, folosite de literatură, se citează cazul presei pentru literatura secolului al XIX-lea. Formaliștii ruși avansaseră ideea unei dinamici specifice spațiului literar, care face ca – la un moment dat – genuri minore să devină interesante și exploatabile de scriitori de prestigiu. În literatura română avem exercițiile ludice ale lui Caragiale inspirate de presa timpului. Această dinamică a genurilor în cursul istoriei literare este subliniată și de Maingueneau: du Bellay descalifică genuri reevaluate de romantici, trei secole mai târziu. Dacă estetica clasică privilegiază ca model de limbă literară conversația de salon, romantismul privilegiază genuri pentru care acest model este exclus, dar mai ales recuză ierarhii atât sociale, cât și literare. Din acest motiv, doctrinele trebuie raportate la genurile literare pe care le investesc. Introducerea unui nou gen literar, sau răsturnarea unei ierarhii legitime, implică modificarea raporturilor de forță în câmpul literar și nu numai. Afirmarea dramei burgheze subminează o ierarhie a genurilor impregnată de valori aristocratice. Reforma aceasta, continuată de romantici este totuși relativă, deoarece se păstrează alexandrinul spațiu teatral „à l'italienne” etc.

*Poziționarea* autorului – adică opțiunile sale de vocabular, de registru de limbă, de gen de discurs – constituie un indice important al identității enunțative ce implică și definirea „propriei traiectorii la umbra legendelor creatoare anterioare” și a propriei existențe. La fel de importantă pentru *poziționare* este confruntarea scriitorului cu o diversitate de limbi și dialecte (*interlingua*). Scriitorul nu preia automat limba maternă – cu variantele sale – sau limba pentru care a optat, ci și-o „reînsușește printr-o muncă creatoare”. Pe lângă numeroasele exemple menționate privitoare la plurilingvism (Elias Canetti, S. Beckett, F. Wedekind, Thomas Mann etc.), se studiază relația privilegiată a literaturii franceze cu latina și plurilingvismul intern (la Rabelais, Celine, Jeau Giono etc.) pentru a demonstra că raportul literaturii cu limba implică o confruntare cu alteritatea, determinată de o anumită poziționare în câmpul literar. De pildă, scriitorii clasici ai secolului al XVII-lea francez nu respectă doar „le bon usage”, ci și normele legate de promovarea Rațiunii, ce implică claritate și eleganță.

Caracterul incitant al analizei propuse de Maingueneau explică și nevoia cititorului de a lărgi sfera exemplilor sau chiar de a sesiza alte posibile direcții de cercetare. Ne oprim, de pildă, la cazul lui Milan Kundera, scriitor ceh, devenit, în urma exilului, scriitor de limbă franceză. Departea de a-și nega originile, Kundera acordă semnificații noi cuvintelor, semnificații pe care le împrumută, conștient, limbii sale materne. Astfel, în *Insuportabila ușurătate a ființei* (Gallimard, 1989), observă faptul că, în limbile derivate din latină, cuvântul „compasiune” înseamnă etimologic a avea simpatie pentru cel care suferă, dar implică neîncredere; în limbile slave și germanice „forța secretă a etimologiei sale” scaldă cuvântul într-o altă lumină și îi dă un sens mult mai larg: a avea compasiune (co-sentiment) înseamnă a putea trăi împreună cu celălalt nefericirea sa, dar și „a simți alături de el oricare alt sentiment”. Dacă în primul caz „a iubi pe cineva din compasiune nu înseamnă a-l iubi cu adevărat”, în cel de-al doilea „telepatia emoțiilor” este „sentimentul suprem”, ce explică iubirea dintre Tomas și Tereza. Dimpotrivă „micul lexic de cuvinte neînțelese” – sau mai exact înțelese altfel, din cauza unei alte identități culturale – explică dezacordurile din celălalt cuplu: Sabina – Franz.



Există – ne spune autorul – și o atracție spre perilingvistic, care se manifestă spre infralingvistic (limita inferioară), sau spre supralingvistic (limita superioară). Tentația spre infralimbă implică atracția pentru zona incertă, ambiguă, problematică a exprimării emoției directe, la nivelul corporalului, eventual prin muzică (așa cum visa Diderot în proiectele sale dramaturgice, sau Jean Giono, atunci când lăsa să se întrevadă „un discurs cât mai apropiat de trup, înrădăcinat în ritmurile naturale”). Desigur, exemplele legate de infralingvistic, dar și de supralingvistic („utopie a unei alte limbi”, „semn de distincție socială”) pot fi îmbogățite, îndeosebi în cazul discursului teatral.

O problematică de mare interes este preocuparea pentru *enunțurile de calitate* care dau *calitatea de limbă*. Se insistă convingător (sperăm și pentru specialiștii în morfosintaxă ce ne-au plictisit cu eternele exemple „Paul ouvre la porte”, „Jean ferme la fenêtre” etc., dar și pentru istoricii limbii fascinați de formula „le français est du latin parlé”) asupra rolului pe care-l are literatura în constituirea identității unei limbi, vechiul „bon usage” – evident – „autrement coiffé”. La sfârșitul secolului al XIX-lea și o bună parte a secolului XX, avînd ca premisă înfîietatea oralului, lingvistica a condamnat literatura și a oferit „o viziune deformată a realității sistemului lingvistic”. Capetele de acuzare au fost și mai sînt uneori: literatura este o enunțare întîrziată de mediere prin instituțiile literare, ce „destabilizează omogeneitatea sincroniilor menținînd, prin memorie, prezența structurilor muribunde sau moarte” și privilegiază „întrebuințările marginale”, și uneori, chiar „deviante”.

Estetica romantică – postulînd ideea că fiecare scriitor își construiește propria sa limbă, idee dezvoltată de individualismul unor autori de la începutul secolului XX – a contribuit la această opțiune a lingvisticii.

Nu e mai puțin adevărat că limbile posedă construcții specializate într-o percepție estetică a lumii, de care literatura se folosește pentru a obține diferite efecte de sens. Cititorul instruit are capacitatea de a recunoaște asemenea modele de discurs.

Orice tip de discurs presupune anume suporturi materiale și anumite modalități de comunicare specifice pentru a fi transmis. Cercetările datorate sociocriticii lui C. Duchet, ale mediologiei lui R. Debray, sau ale unor poeticieni ca P. Zumthor, G. Genette și J.-M. Schaeffer sînt sistematizate, corelate și îmbogățite în a cincea parte a cărții intitulată „*Mediu și genuri de discurs*”.

Emergența operei presupune un interes recent și motivat pentru modalitățile în care este transmisă și pentru rețelele de comunicare, care pot avea un impact direct asupra apariției sau dispariției unor procedee sau genuri literare: arta epistolară se naște odată cu apariția poștei și moare odată cu apariția telefonului, transmiterea unui enunț pe cale orală presupune un plus de indicatori paraverbali și procedee mnemotehnice față de un text scris etc. Tradiționala opoziție între oral și scris apare astfel mult mai nuanțată. În cazul transmiterii orale, trebuie luată în considerație și posibilitatea ce se oferă coenunțatorului de a interveni, în timp ce în cazul textului scris, enunțurile se pot constitui ca autosuficiente, tendință dominantă în literatura contemporană unde identitatea unei opere este corelată cu o exigență de stabilitate. Există însă și texte literare imprimare care adoptă stilul vorbit în registre diferite. Și nu este vorba doar de romancieri (ca Giono, Céline sau San Antonio), ci îndeosebi de textul dramatic, care ar presupune însă o dezbatere specială.

În ceea ce privește publicul, apar clivaje noi în cazul literaturii scrise (nu numai între cei care știu sau nu știu să citească, ci și între cei care vor și cei care nu vor să citească), dar și o lectură individuală mult mai răspîndită azi, paralel cu lectura de grup specifică lumii saloanelor altor secole. Tipurile de scriere își au, de asemenea, rolul lor: în timp ce în cazul ideogramelor sensul nu se desprinde complet de imagine, scriitura fonetică



pretinde că-și șterge propria materialitate. Apariția imprimeriei a permis calibrarea și uniformizarea textului (prin ierarhizarea clară a textului, o punctuație exactă etc.), a determinat constituirea unei adevărate piețe literare și a înlesnit accesul la educație. Dacă cultura de tip oral întărește identitatea grupului, apariția imprimeriei permite revendicarea unei literaturi „pure” și face să triumfe figura autorului. Dacă se studiază efectele punerii în pagină, se neglijează – din păcate – rolul pe care-l poate avea opțiunea pentru o anumită copertă sau ilustrațiile care însoțesc anumite cărți și se pot datora autorului însuși. Ne limităm la un singur exemplu: atunci când scriitoarea belgiană Suzanne Lilar își publică romanul *La confession anonyme* (Julliard, 1960), ea își alege pentru copertă o reproducere a unei picturi din Salonul misterelor de la Pompei și anume cea a femeie cunoscută sub numele de „Înspăimântata”. Imaginea devine un fel de emblemă a textului, sugerând teroarea sacră și un erotism ce comportă inițiere.

În ceea ce privește rolul central acordat noțiunii de gen discursiv, D. Maingueneau propune o sinteză a criteriilor ce trebuie luate în considerare pentru o departajare corectă și anume: finalitatea (în funcție de tipul de modificare al unei situații inițiale), statutul partenerilor, circumstanțele cu valoare constitutivă (determinate de locul și momentul reușitei sale), modul de înscriere în temporalitate (periodicitate, durată, continuitate, perimare), suportul pe care este transmis, o anume organizare a textului, nivelul de limbă. Distincția între *genuri conversaționale* (instabile, datorită strategiilor de ajustare și a negocierilor dintre interlocutori) și *genuri instituite* implică o clasificare a acestora din urmă: genurile puțin variabile sau fixe (acte notariale, fișe administrative etc.), genuri care urmăresc o *scenografie* preferențială, dar acceptă variații (jurnalul televizat, faptul divers, pamfletul etc.), genuri care incită la inovație pentru că trebuie să capteze un aume public, atribuiindu-i o identitate, în acord cu cea afișată de instanța auctorială (diverse tipuri de publicitate, cîntece etc.), genuri „nesaturate” ce-și captează publicul „instaurînd o scenă de enunțare originală ce dă sens propriei activități verbale” (meditația, utopia, fantezia etc., dar și romanul). Etichetarea neașteptată a unui text de către un autor orientează, în mod hotărîtor, interpretarea, deoarece propune orientarea descifrării sale în raport cu memoria colectivă și cu mecanismele intertextuale. Alături de exemplele indicate de autor, cazul foarte special al lui Michel de Ghelderode, nepuizabil în etichetarea textului (*Mademoiselle Jaire, mystère en quatre tableaux, Fastes d'enfer, tragédie-bouffe en I acte, Le Cavalier bizarre, pochade en un acte, Christophe Colomb, féerie dramatique en trois tableaux, La prie sur le gibet, farce d'après Beughel l'Ancien, Pantagleize, vaudeville attristant en trois actes, neuf tableaux et un épilogue, La mort du Docteur, tragédie pour music hall etc.*), provocat de un demers ostentativ, contestatar și atras – nu de puține ori – de oximoron.

Interesul teoriilor despre enunțarea lingvistică pentru coordonatele personale, spațiale și temporale indicate de deictici, preocuparea semanticii pentru contextualitatea sensului și a analizei discursului pentru situația de comunicare explică precizările și nuanțările autorului din partea a șasea a cărții consacrată „scenei de enunțare”. Pentru a înlătura orice echivoc legat de „situația de comunicare” și a elimina interpretarea ei ca fiind legată de cadrul fizic și social în care se află interlocutorii, D. Maingueneau propune termenul de *scenă de enunțare* ce intenționează să sublinieze trecerea de la analiza exteriorului, la analiza interiorului actului de comunicare. Și de această dată ni se propune o clasificare în trei tipuri de *scene*: *scena înglobantă* se suprapune de fapt pe ideea de tip de discurs, *scena generică* se definește prin genurile de discurs, *scenografia* implică cadrul și situația în care se enunță opera și ne amintește de interesul arătat de poeticieni pentru celebrele „phrases seuil”, pentru indicațiile paratextuale și se bazează și pe scene validate de



alte opere cunoscute de public. Opera literară poate fi susținută de o scenografie unică sau de una complexă, datorată interacțiunii dintre un narator extradiegetic și unul intradiegetic. Ea poate fi „ascetică” (Camus, *Străinul*), ostentativă (V. Hugo, *Pedepsele*) sau să se constituie în însăși materia romanului (Proust).

Pentru literatură – a cărei identitate se constituie prin „negocierea” dreptului său de a sugera imaginea unei anume lumi, atribuind un anume loc cititorului sau spectatorului – scenografia este „pivotal enunțării”. Credem că o raportare la textul teatral cu evidențierea mecanismului specific al didascaliei ca „pivotal al enunțării” este un demers posibil și necesar.

*Scena de enunțare* implică și un anume *ethos*, o anume imagine pozitivă a enunțatorului, destinată să câștige încrederea celui căruia se adresează discursul. Noțiune socio-discursivă, implicată într-un proces interactiv de influențare a celuilalt, *ethosul* se percepe în planul secund al enunțării și este complementar unui *ethos prediscursiv*, care este imaginea pe care și-o face destinatarul despre locutor înainte ca acesta să se manifeste având în vedere că orice scriitor este, în general, un personaj public și că apartenența la un anume discurs implică un anume orizont de așteptare. D. Maingueneau propune o concepție „încarnată” a *ethosului* care implică un ansamblu de determinări fizice și psihice controlabile. Modul în care destinatarul își însușește acest *ethos* îl denumește cu termenul de *încorporare*. Universul etic activat prin lectură este determinat din punct de vedere social și istoric.

Discursul literar francez al secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea era marcat de valori specifice modului de viață al elitelor. Un anume „romantism” sugera corporalitatea unei ființe excedate, fragile, palide, oscilând între pasiune și „atonie melancolică”. *Ethosul* este legat de ceea ce P. Bourdieu numește *habitus*. În fiecare societate coexistă, mai mult sau mai puțin conflictual, un anume număr de *habitusuri*, dar opera literară nu poate fi redusă la proiectarea unor categorii sociolingvistice. În textele în care se pare că „nimeni nu vorbește” *ethosul* devine neutru, obiectiv, imparțial. Dimensiunea *scenografiei*, *ethosul* nu poate fi eliminat. Prin *ethos* cititorul accede „la o identitate oarecum încarnată” și investită cu anumite valori istorice.

O altă caracteristică a *scenei de enunțare* este duplicitatea enunțativă. Pe lângă construcția ficțională scriitorul trebuie să controleze și enunțarea, care atrage atenția cititorului, îndeosebi atunci când apar tensiuni între „enunț și condițiile (materiale, psihologice, sociologice) legate de enunțarea sa”. De pildă, în cazul operelor literare, al căror enunț contestă un anume tip de demers enunțativ, La Fontaine incriminează subtil, metaforic, discursul puterii și sesizează pericolele enunțării literare. Zola și Flaubert propun ca temă spectacolul neputinței de a crea și triumfă demonstrându-și propria forță creatoare. Acesta este „paradoxul Phoenixului, prin care opera se naște din distrugerea pe care pretinde că o instaurează”.

Această amplă delimitare a condițiilor de emergență a discursului literar este urmată de analiza minuțioasă a două sonete, analiză menită să spulbere două acuze nedrepte: faptul că – prea preocupată de cadrul comunicării – analiza discursului ar neglija textul și interesul presupus limitat doar la ceea ce este repetitiv în discursul literar. Rezultat al unei reconfigurări generale în domeniul științelor umane, analiza discursului reușește de fapt o mai bună definire a identității autorului, a operei și a destinatarului și chiar a limbii literare.

## Cuvînt înainte

Ca și *Le contexte de l'œuvre littéraire*<sup>1</sup>, lucrare pe care o continuă și o reînnoiește, această carte nu este un manual care ar rezuma conceptele de bază ale unei discipline fundamentate: dimpotrivă, terenul pe care ea îl parcurge se produce sub ochii cititorului.

Structuralismul anilor 1960-1970 a generat o serie de subiecte de reflecție care, uneori independent de voința lor, au condus la revizuirea definirii termenului de literatură, așa cum a fost el înțeles încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. La început marginale, aceste subiecte se află, în prezent, în centrul atenției. Teoriile asupra enunțării lingvistice, multiplele curente în pragmatică și în analiza discursului, proliferarea în domeniul literar a lucrărilor lui M. Bahtin, dar și a celor ce se recomandă din retorică, teoria receptării, intertextualitatea, sociocritica etc., au impus progresiv o nouă concepție asupra fenomenului literar, care unește indisolubil „le dit” (ceea ce este spus) și „le dire” (faptul de a spune), textul și contextul său.

Mulți cercetători și-au însușit această evoluție terminologică, însă majoritatea continuă încă să se conducă după schemele tradiționale, fără să conștientizeze faptul că a dispărut contextul care le dădea sens. Astfel s-a păstrat pînă în zilele noastre *doxa* care face posibilă distincția dintre istoria literară și stilistică, sau, mai pe larg, dintre abordarea „externă” și abordarea „internă” a textelor. Mai mult decît atît, această distincție a fost puternic accentuată în anii 1960, ducînd la paroxism concepția „autotelică” a literaturii care s-a impus odată cu romantismul și a atins punctul culminant la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Ceea ce se schimbă acum nu este doar „privirea” noastră asupra literaturii, ci însuși unghiul din care o analizăm. Metafora optică („privirea”, „viziunea” noastră asupra literaturii) nu este lipsită de riscuri. Ea ne face să credem că ar

<sup>1</sup> Carte apărută la editura Dunod în 1993; această lucrare este astăzi epuizată.



exista un obiect stabil, literatura, ale cărei proprietăți ar putea fi percepute mult mai bine dacă ne-am îmbunătăți instrumentele de percepție. Din păcate acest lucru înseamnă să uităm că „obiectul” se transformă odată cu instrumentele respective. „Obiectul” și „subiectul” interacționează permanent în timpul utilizării lor și în cadrul diferitelor instituții care sînt responsabile de producerea acestor texte. Constituirea „obiectelor” și a procedurilor de analiză variază în funcție de statutul agenților, de pozițiile pe care aceștia le ocupă în producerea și transmiterea discursurilor.

Înlesnind accesul la modalitățile discursului literar ce nu reies din concepția romantică a „stilului”, acest *aggiornamento* facilitează în special *lizibilitatea* unei multitudini de texte aparținînd unor genuri foarte diferite. Nu putem continua să considerăm drept categorii atemporale pe cele ca „autor”, „originalitate”, „imitație”... În momentul în care spunem că o anumită operă nu prezintă un interes literar deosebit în virtutea faptului că regăsim în ea „prea multe clișee”, deoarece ne aflăm în prezența unei poezii „oficiale” sau a unei „literaturi de salon”, că îi „lipsește originalitatea” sau „sinceritatea”, demonstrăm practic că nu avem o grilă adecvată de analiză.

În această carte, ca și în *Le contexte de l'œuvre littéraire*, mă voi apleca în special asupra condițiilor de apariție a operelor, axîndu-mă, prin urmare, pe dimensiunea polului creației. Însă analiza discursului nu se reduce nici pe departe doar la acesta. Se cunoaște ca aparținînd domeniului în special tot ceea ce se referă la practicile de lectură și la cadrulul istoric și social de receptare, la condițiile materiale de înscriere și de circulație a enunțurilor, a discursurilor produse de diversele instituții care contribuie la evaluarea și acordarea de sens producerii și consumului de opere literare (în special mass-media, școala).

Chiar dacă ne limităm la aceste aspecte, sarcina nu e mai puțin delicată: pe de o parte, pentru că de cele mai multe ori vom deschide doar șantier, pe de altă parte, pentru că există o anume contradicție între linearitatea modului de expunere pe care o presupune o asemenea lucrare și complexitatea sistemului pe care trebuie să-l prezinte și în care interacționează dinamic diverse instanțe: genul de text, intertextualitatea, mediul, modul de viață al scriitorilor, poziționarea estetică, scena enunțării, tematica etc. Vom fi astfel obligați să reluăm unele subiecte, din unghiuri diferite, de la o secțiune la alta.

Chiar noțiunea însăși de „discurs literar” pune probleme. Ea pare să considere *a priori* că prin gen proxim și diferență specifică ar exista o categorie corespunzătoare unui sub-ansamblu bine definit al producției discursive a unei societăți: *discursul literar*. Or, abia în secolul al XIX-lea s-a produs o adevărată autonomizare a literaturii, care a devenit „un cîmp”, centrul de interes al unor grupuri de artiști independenți și specializați care pretind că nu recunosc decît regulile pe care le-au elaborat ei înșiși. În realitate, așa cum bine a arătat Bourdieu, acest cîmp cunoaște un conflict permanent între „producția restrînsă” a avangardei care pretinde că nu face nici o concesie, și o producție supusă legii economice, menită să răspundă așteptărilor unui public larg. Folosirea sintagmei „discursul

literar” se dovedește a fi periculoasă pentru abordarea altor regimuri ale literaturii în afara celui care prevalează de două secole și a cărei perenitate nu este nici ea asigurată.

„Discursul literar” pare astfel ambiguu. Pe de o parte, el desemnează în societatea noastră un adevărat tip de discurs, cu un statut pragmatic relativ bine caracterizat; pe de altă parte, el este o etichetă care nu desemnează o unitate stabilă, ci permite gruparea unui ansamblu de fenomene ce aparțin unor epoci și societăți foarte diferite. Poate că ar trebui să introducem aici o diferențiere între *discursul* literar, rezervat regimului literaturii moderne, și *discursivitatea* literară, care ar intra în diverse configurații. Ar fi bine să identificăm deci o dispersare ireductibilă a *discursurilor* „literare”. Însă aceste eforturi de terapie terminologică riscă să rămână fără nici o urmă. Ele nu fac decât să deplaseze problema către adjectivul „literar”. Cel mai simplu este, fără îndoială, să conștientizăm acest statut dublu, care este, de altfel, bine cunoscut în științele umane și sociale.

Nu am fi consecvenți cu propriul nostru proiect dacă am susține o teză cu pretenții de a se aplica în aceeași măsură tuturor operelor din toate epocile și din toate țările. Există, fără nici o îndoială, constrângeri care țin de fenomenul literar în sine și care iau o formă ce diferă în funcție de configurațiile istorice. Însă, preocupați fiind de eficacitate, ne-a părut important să ne concentrăm eforturile asupra unei perioade care prezintă dublul avantaj de a defini o scandare istorică coerentă. Vom împrumuta majoritatea exemplelor din literatura occidentală, în special cea franceză, dintre secolele XVI și XX, însă ne vom permite și unele incursiuni în afara acestui corpus de referință.



## PRIMA PARTE

# **Pentru o analiză a discursului literar**

## *Capitolul 1*

### **Dincolo de frontierele filologiei**

Un anumit număr de întrebări prilejuite astăzi de problematica analizei discursului țineau cândva – pornind de la premise diferite – de resortul filologiei. Chiar dacă astăzi existența ei este foarte contestată, nu ne putem permite să invadăm un spațiu fără îndoială fundamentat de ea.

#### **Filologie – în sens larg, filologie – în sens restrâns**

În cultura occidentală, accentul pus pe relația dintre textul literar și contextul istoric în care el a apărut datează practic de la gramaticienii alexandrini. Avînd în vedere că erodarea formelor lingvistice și transformările societății grecești îngreunau înțelegerea anumitor texte vechi și prestigioase (în special operele lui Homer), filologia își propunea să le aducă din nou la lumină în conștiința contemporanilor, prin analiza manuscriselor și investigarea istorică.

În Europa din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, într-o cu totul altă conjunctură socială și intelectuală, demersul filologic s-a aflat pe firmamentul științei, dînd naștere și dezvoltînd o bogată metodologie de „critică textuală” (pentru descifrarea și compararea manuscriselor, datarea, stabilirea originii și urmărirea transiterii lor, pentru detectarea eventualelor falsuri etc.). Filologul, asemenea istoricului, trata textul înainte de toate ca pe un document – expresie a spiritului și moravurilor societății. Pentru a relua termenii lui M. Foucault, trebuia:



## DISCURSUL LITERAR

„să reconstituie, pornind de la ceea ce spun aceste documente – uneori cu jumătate de voce –, trecutul din care ele emană și care acum s-a pierdut mult în urma lor; documentul a fost întotdeauna tratat ca limbajul unei voci reduse, acum, la tăcere, ca o urmă a ei, din fericire descifrabilă”<sup>1</sup>.

Textul de la care se plecase era un ansamblu de urme materiale cărora le lipsea adesea data, locul apariției, apartenența generică: ne aflăm oare în prezența unui fragment de roman? a unei povestiri istorice? de ce există contradicții între diversele versiuni ale unei opere? care era forma ei primitivă? cine îi este autorul? unde și de ce a fost ea scrisă?... Tot atâtea întrebări ce presupuneau un du-te vino între text și „contextul său istoric”. O asemenea abordare nu putea fi decât atomistă; se studiau detalii multiple legate de text (un cuvânt, o formulă de politețe, o greșală de scris, o trăsătură psihologică a unui personaj etc.), detalii raportate ulterior, punct cu punct, la contextul ce le era atribuit. Cunoașterea societății (obținută prin intermediul altor documente sau săpături arheologice) permitea descifrarea multor conuri de umbră dintr-un text, iar textul, la rîndul său, înlesnea restituirea unor realități pierdute: este cazul tuturor datelor legate de civilizația miceniană despre care se credea că pot fi extrase din textele lui Homer, sau al istoriei poporului evreu, despre care se presupunea că poate fi reconstituită grație unei studii aprofundat al Bibliei.

De fapt, filologia secolului al XIX-lea n-a încetat să-și urmărească propria definiție, oscilînd între o definiție *în sens restrîns* și o definiție *în sens larg*, în funcție de privilegierea unei definiții metodologice (un ansamblu de tehnici auxiliare ale istoriei care permit studierea documentelor verbale), sau a unei definiții mult mai ambițioase, care vedea în filologie un fel de știință a culturii.

Filologia „restrînsă” își arogă un accentuat caracter de tehnicitate: descifrarea scrierilor antice, studiul de manuscrise (datare, critică de autenticitate, clasificare a variantelor...), lucrări de lexicologie istorică, stabilirea de hărți de repartizare a variantelor etc. Aceste practici, care se află în centrul proiectului romantic de restituire a civilizațiilor pierdute, s-au stabilizat progresiv într-un ansamblu de cunoștințe și de metode relativ solide.

Filologia în sensul larg al termenului, în schimb, este o disciplină pe care am putea-o numi imaginară. Promovată, în versiunea sa idealistă, drept știință a culturii (*Bildung*) spiritului uman, ea a fost, în plan secundar, și o știință a culturilor naționale, strîns legată de etnografie. Ghidîndu-se după firul unei hemeneutici, ea trebuia să fie capabilă a-i restitui unui document verbal lăsat moștenire de trecut „civilizația” din care acesta se născuse, iar acestei „civilizații”, documentele a căror „expresie” era.

Acest statut dublu al filologiei, „în sens restrîns” și „în sens larg”, prezenta unele avantaje. Cum în versiunea sa „restrînsă”, filologia elabora tehnici eficiente, ea putea demonstra că nu era doar un simplu *flatus vocis*, ci o adevărată disciplină; pe de altă parte, înscriind aceste tehnici într-o perspectivă globalizantă a întregii

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii*, trad. de Bogdan Ghiu, Univers, București, 1999, p. 10.

culturi, filologia le conferea acea transcendență, acea parte de vis fără de care instituțiile cunoașterii nu pot să-și mobilizeze energiile, să dăinuie.

## Restrângerea domeniului

De drept, filologia nu avea nici un motiv să se limiteze la studiul urmelor verbale care cereau o activitate de „traducere”; de fapt, ea s-a mulțumit să fie o disciplină a „antichităților” care, într-o mare măsură, a ignorat textele apărute după perioada Evului Mediu. Mai mult chiar, pe terenul producțiilor verbale recente sau contemporane, filologia a avut și un concurent: „Tendința către autonomizare a științelor moderne ale culturii (istoria, etnologia, dreptul, geografia, științele sociale etc.) mergea într-o direcție opusă ambiției globalizante a filologilor”<sup>1</sup>. În cele din urmă a avut loc o repartizare a sarcinilor: filologia s-a consacrat civilizațiilor dispărute și literaturii, iar științele umane și sociale – textelor recente și fără valoare estetică.

În ceea ce privește celălalt obiect de studiu, limbajul, poziția filologiei a fost subminată de autonomizarea crescândă a lingvisticii. Societatea de lingvistică din Paris (fondată în 1867) nu excludea preocupările filologice, după cum o arată actul său constitutiv, care valorifica dimensiunea etnografică a limbajului, însă refuza să privilegieze textele literare, care deveniseră corpusul de referință al filologilor. După primul război mondial, divorțul dintre lingvistică și filologie a fost consumat: erodind astfel fundamentele activității filologice, tot mai mulți lingviști și-au legitimat poziția disociind studiul culturii de cel al limbilor, considerate a fi sisteme arbitrare.

Restrângerea filologiei la textele literare a fost favorizată de voința științelor sociale și a lingvisticii de a se demarca de preocupările estetice, asociate în mod obișnuit cu un deficit de caracteristici de natură științifică. De asemenea, ea a fost favorizată și de *doxa* romantică, o doxă care, opunând cuvintele „intransitive” ale literaturii celor „tranzitive” din schimburile verbale cotidiene („les mots de la tribu”<sup>\*</sup> ale lui Mallarmé), tindea să izoleze operele literare de restul producției verbale. Acest privilegiu acordat de mulți filologi literaturii se justifica, în plus, prin premisa romantică conform căreia: „gândirea și sentimentele unei națiuni se exprimă doar în operele literare cu tendință ideală [...]. Operele științifice lipsite de calitățile amintite mai sus [= estetice] pot avea o valoare mare pentru o știință anumită, însă nu pot exercita o influență directă asupra dezvoltării

<sup>1</sup> M. Werner, „À propos de la notion de philologie moderne, Problèmes de définition dans l'espace franco-allemand”, în M. Werner și M. Espagne (coord.), *Philologies I*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1990.

<sup>\*</sup> „Donner un sens plus pur aux mots de la tribu” („Un sens mai pur la vorbe de trib dînd temerar”), unde *tribu*, folosit cu sens peiorativ, are înțelesul de „grup social cu atitudini, comportamente, manifestări de tip tribal”. (n.t.)



## DISCURSUL LITERAR

universale a spiritului unui popor sau al umanității”<sup>1</sup>. A înțelege „gîndirea și sentimentele unei națiuni”, „spiritul unui popor”, însemna tocmai a te armoniza cu eforturile depuse de-a lungul secolului al XIX-lea de către oamenii politici pentru a construi continuitatea unei istorii naționale, pentru a constitui patrimoniul literar, „antichități naționale” ca martori prin excelență ai spiritului unui popor care se dezvoltă de-a lungul Istoriei.

Predilecția pentru operele literare s-a sprijinit și pe realitatea facultăților de litere, care le acordau prioritate în studiul limbilor vechi și a limbii medievale, domenii pe care era focalizat acest învățămînt universitar. Corpusurile erau abordate atît prin mobilizarea cunoștințelor despre „context”, cît și despre istoria limbii. În fața unui text vechi, esențialul muncii unui cercetător filolog consta în a-l readuce literalmente la identitatea sa primară, în a-i descoperi versiunea originală și a-i urmări transformările. La rîndul său, profesorul căuta să atenueze, dacă nu chiar să facă să dispară, prin diverse procedee, opacitatea multiformă (lingvistică și istorică) care împiedica accesul cititorului modern la aceste texte. În fața unui text recent a cărui înțelegere părea a nu pune probleme și ale cărui condiții de apariție erau ușor decelabile, filologia nu se pronunța.

Distincția grosieră dintre text „vechi” și text „modern” coincidea, de fapt, în mare măsură, cu cea dintre textul de autor și textul fără autor, înțelegînd prin „text fără autor” atît textele pentru care noțiunea de autor devenea problematică, cît și cele referitor la care nu se dispunea de informații asupra circumstanțelor în care fuseseră create. În această privință disputa cu privire la Homer, care a traversat tot secolul al XIX-lea, are o valoare exemplară. S-a dezbătut ideea existenței însăși a persoanei numită Homer, care ar fi fost autorul *Iliadei* și *Odiseei* și s-a avansat ideea că operele ce-i erau atribuite ar fi fost, de fapt, un ansamblu de poeme anonime, produsul, într-o oarecare măsură spontan, al culturii elene. Odată ce se considera că *Iliada* și *Odiseea* „exprimau” „spiritul” societății grecești arhaice, este simplu de înțeles încercarea de a renunța la instanța auctorială individuală pentru a raporta textele direct la „popor”.

O asemenea eludare a autorului nu era posibilă decît pentru textele care nu presupuneau un mod de creație literară comparabil cu cel din Europa modernă. În cazul în care autorul este identificat în mod clar, filologul trebuie să demonstreze că el este „reprezentativ” pentru epoca sau curentul de care aparține, fiind un punct de întîlnire al colectivului cu individualul. Scriitorii, și în general artiștii, sînt considerați a fi acei indivizi remarcabili care au puterea de a exprima gîndurile și sentimentele contemporanilor lor. Clișeu bine ilustrat de concluzia unei ediții critice la opera lui La Bruyère:

„La sfîrșitul unei lecturi atente, cartea *Caracterelor* apare strîns legată de epoca sa, pe care o rezumă și o redă cu fidelitate. Ea stă mărturie pentru nemulțumirile și neliniștile care tulbură spiritele gînditoare, la sfîrșitul domniei lui Ludovic al

<sup>1</sup> G. Körting, *Encyclopädie und Methodologie der romanischen Philologie*, Heilbronn, Henninger, 1884, tomul 1, p. 90; citat de M. Werner, în *Philologies I*, p. 164.

XIV-lea, reflectând mai bine decât orice altă carte «sentimentele care au animat Franța în acești ani dezastruoși», și ne deschide numeroase perspective asupra a ceea ce este cunoscut sub numele de «Cealaltă Față a Marelui Secol» [...]. Ea ne permite mai ales să descoperim, la fiecare pagină, personalitatea mobilă și înduioșătoare a lui La Bruyère”<sup>1</sup>.

Însă acest tip de clișeu eludează esențialul: în ce fel poate un text „să rezume”, „să reflecte” o epocă? cum poate un text să-și „exprime” în același timp autorul și epoca? ce înseamnă să fii „autorul” unui text de acest gen? etc. Analiza filologică consideră faptul că literatura „exprimă” o anumită societate drept o realitate de sine stătătoare, iar urgența anchetelor istorice pare a o dispensa de efortul de a-și pune întrebări în legătură cu modul în care ia naștere această „exprimare”. Necesitatea de a „stabili” textul, de a reconstitui lumea în care el a apărut face ca întrebarea referitoare la condițiile de posibilitate ale unui anumit gen de enunțare, la enigmatica apariție a unei opere într-un anumit loc și la un moment dat să treacă în plan secund.

Constituirea, la sfârșitul secolului al XIX-lea<sup>2</sup>, a „istoriei literare”, care a înflorit mai ales în universitățile franceze, a consacrat restrângerea filologiei la spațiul literar. Istoria literară este într-adevăr o disciplină rezervată facultăților de litere, dovedind voința studiilor literare de a se afla într-o relativă autonomie față de științele sociale. Diferită de analiza textuală, care este consacrată stilisticii, ea diferă și de interpretările subtile, lăsate în seama eseistilor. Tot ceea ce ține de Frumos este destinat creatorilor, esteților, criticilor, adică lumii din afara universității; operele, ca produs al timpului lor, aparțin universitarilor. Istoria literară este domeniul profesorilor erudiți, al specialiștilor răbdători; ea răscolește fondurile documentare, clasifică, stabilește stări de fapt pe care le înscrie în înălțuri cauzale; atunci când adoptă o perspectivă biografică, istoria literară încearcă să ne facă să înțelegem epoca prin prisma scriitorului, iar scriitorul, în lumina epocii sale.

## Stilistica organică

În Franța, istoria filologiei este asemenea unei „peau de chagrin”<sup>\*</sup>: vastul proiect al unei științe a culturii de la începutul secolului al XIX-lea, susținut de către idealismul filosofic german, s-a redus la o disciplină focalizată pe textele antice și medievale, devenind, atunci când era vorba despre operele „moderne”, o

<sup>1</sup> *Caracterele*, ediție stabilită de R. Garapon, Classiques Garnier, 1962, p. XXXI. Sublinierea ne aparține.

<sup>2</sup> Evoluție consacrată de către fondarea în 1894 a Societății de Istorie literară din Franța și a *Revistei de Istorie literară din Franța*.

<sup>\*</sup> *Peau de chagrin* este titlul unui roman de Balzac, desemnând un bun material sau moral care se micșorează. (n. t.)



simplă istorie literară total diferită de studiile lingvistice. În lumea germanică, în schimb, în care universitatea deținea un prestigiu mult mai mare, filologia și-a păstrat la rîndul ei marile ambiții, fiind strîns legată de hermeneutică. Putem evoca aici demersul stilistic al lui Leo Spitzer. Rîndurile următoare oferă o imagine clară a reticențelor sale cu privire la erudiții puriști din domeniul istoriei literare. El își evocă aici studiile din Viena, la începutul secolului XX:

„Totul se petrecea ca și cum analiza conținutului nu ar fi fost decît un accesoriu la adevărata muncă științifică ce consta în fixarea datelor și evenimentelor istorice, precum și în stabilirea ansamblului de elemente autobiografice și literare pe care poezii le încorporaseră în opera lor. *Pelerinajul lui Carol cel Mare* se referea oare la a X-a Cruciadă? Care era dialectul său original? Să existe oare o poezie epică anterioară epocii franceze? Și-a descris oare Molière propriile necazuri conjugale în *Școala nevestelor*? În această atitudine pozitivistă, cu cît se luau mai în serios evenimentele exterioare, cu atît se eluda adevărata întrebare: de ce au fost scrise *Pelerinajul* sau *Școala nevestelor*?”<sup>1</sup>

Acestei istorii literare Spitzer îi opune un demers ce consideră opera o totalitate organică în care toate aspectele exprimă „spiritul autorului”, un principiu spiritual ce îi conferă unitate și utilitate. Devine astfel necesară descoperirea „etimonului spiritual”, nucleul ascuns ce permite înțelegerea multiplelor fațete ale textelor (particularități lingvistice, personaje, intrigă, compoziție etc.). De asemenea, acest principiu unificator trebuie să permită integrarea operei într-o totalitate cît mai cuprinzătoare: gîndirea autorului cuprinde spiritul epocii sale. Această atitudine este cu precădere filologică, în sensul larg al termenului care nu face referire la un simplu procedeu de restituire a textelor. Iată cum își rezumă Spitzer metoda: „Se pleacă de la detaliile lingvistice ale celui mai mic organism artistic în căutarea gîndirii și naturii unui mare scriitor (și, dacă este posibil, a epocii sale)”<sup>2</sup>. Opera și societatea sînt puse într-o relație din care nu lipsește conștiința autorului. Din această perspectivă, stilul nu mai este atît un ansamblu de procedee, ca în tradiția retoricii, cît expresia unei anumite „viziuni asupra lumii” ce generează o mentalitate colectivă. Fiecare operă constituie un univers închis, cu dimensiuni proprii, în care se operează o dublă reconciliere: pe de o parte, între conștiința autorului și lume, pe de altă parte, între puternica subiectivitate a autorului și epoca, poporul și civilizația în care el trăiește.

Abordarea de tip spitzerian are avantajul de a nu atomiza opera, de a căuta să-i înțeleagă coeziunea, însă fundamentele ei duc la neglijarea modalităților sociale și istorice ale comunicării literare. Relația critică apare aici în primul rînd ca întîlnirea dintre două conștiințe, ca o traiectorie către sensul ascuns ce conferă operei viață și unitate. Cu această stilistică, ne înscriem în continuitatea esteticii romantice care, contrar doctrinelor de imitare a naturii proslăvite de clasici, vede

<sup>1</sup> *Linguistics and Literary History*, 1948, citat în P. Guiraud, *La Stylistique*, PUF, Paris, 1954, p. 72.

<sup>2</sup> *Eine Methode Literatur zu interpretieren*, Carl Hanser Verlag, München, 1966, p. 52.

opera de artă ca pe o totalitate închisă, autotelică, ce concurează natura. Însă acest demers nu ține cont de faptul că literatura nu este doar un mijloc la care conștiința recurge pentru a se exprima, ci și o instituție ce definește regimuri enunțative și roluri specifice în interiorul unei societăți.

Faptul că această stilistică a fost apărută în Germania de către un universitar, Leo Spitzer, iar în Franța de către un estetician – creator, Proust, este deosebit de semnificativ. Articolul său „À propos du style de Flaubert” nu este un text universitar, el a fost publicat în revista *NRF*<sup>\*</sup>, ca răspuns la un articol din 1919 al lui Albert Thibaudet („Sur le style de Flaubert”), apărut în aceeași revistă. În Franța, universitatea franceză este dominată de istoricii literari, care nutresc o suspiciune instinctivă față de entitățile închise și nu conțin să raporteze textele la un anumit spațiu, la o anumită perioadă. Pe de altă parte, retragerea lui Proust în conștiința proprie a creatorului, în afara oricărei dimensiuni filologice, presupune o concepție a operei literare specifică mai ales scriitorilor și esteticilor. Ideologia spontană a creatorilor și amatorilor îi face să vadă procesul creator ca pe o confruntare discretă între conștiință și limbă, conștiință și lume, minimalizând rolul datării istorice a operelor. În acest sens, este bine cunoscută poziția apărută de Proust în *Contre Sainte-Beuve*, adevărată mașină de război împotriva istoriei literare.

În ciuda evidentelor diferențe de calitate, reiese clar ce anume unește abordarea lui Spitzer de cea pe care o ilustra mai sus editorul *Caracterelor* lui La Bruyère. În ambele cazuri, ceea ce interesează este demonstrarea faptului că opera își „exprimă” în egală măsură epoca și personalitatea autorului. Însă istoria literară pretinde că reușește să-și atingă acest obiectiv ocolind studiul textului; ea își concentrează eforturile asupra studiului erudit al contextului creației, în timp ce hermeneutul filolog spitzerian pleacă de la text pentru a ajunge la „viziunea asupra lumii” a autorului său și, dacă se poate, la spiritul epocii reflectat de text. Această accentuare diferită a filologiei coincide în mare măsură cu distincția deja evocată dintre textele „vechi”, pentru care se preferă ancheta filologică, și textele „moderne”, la al căror autor și context istoric se poate ajunge ușor și pentru care se preferă comentariul empatic. În acest ultim caz, critica „organică” se impune cu atât mai ușor cu cât ea corespunde reprezentării pe care, începând cu romantismul, autorii înșiși au avut-o despre literatură. Dar, și într-un caz și în celălalt, trebuie să subliniem absența oricărei teorii a textului.

## Abordarea marxistă

Într-un anumit fel, abordarea marxistă clasică, marcată de hegelianism, a dus mai departe presuposițiile filologice, însă cu un alt vocabular. Operele trebuie

<sup>\*</sup> *Nouvelle Revue Française*. (n. t.)



## DISCURSUL LITERAR

citite ca o „reflectare” ideologică, deci deformată, a unei instanțe exterioare lor care le determină, în ultimă analiză, lupta de clasă.

În Franța, încercarea cea mai pertinentă de a gândi relația dintre opere și ceea ce ele „reflectă” este cea a lui Lucien Goldmann. Cartea sa, *Le Dieu caché*, purtând subtitlul *Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* (1959), apare cu puțin înaintea valului structuralist:

„Orice mare operă literară sau artistică este expresia unei viziuni asupra lumii. Această viziune este un fenomen de conștiință colectivă care atinge un maximum de claritate conceptuală sau sensibilă în conștiința gânditorului sau poetului. Aceștia o exprimă la rîndul lor în opera pe care o studiază istoricul servindu-se de viziunea asupra lumii, ca instrument conceptual”<sup>1</sup>.

O asemenea teză este înrudită cu premisele filologice. Goldmann recunoaște de altfel că ea nu este o inovație, însă marxismul aduce „prin integrarea gândirii indivizilor în ansamblul vieții sociale și în special prin analiza funcției istorice a claselor sociale, fundamentarea pozitivă și științifică conceptului de viziune asupra lumii”<sup>2</sup>. „Conștiința colectivă” este cea care permite articularea singularității creatorului la totalitatea socială din care el provine; această conștiință colectivă este cea a unei clase sociale aflate în conflict cu altele. Pentru Goldmann, conceptul de viziune asupra lumii poate să atingă un maximum de coerență doar prin intermediul operelor importante din literatură (sau din filosofie). În *Le Dieu caché*, clasa socială este tratată ca un subiect colectiv, suport al unei viziuni asupra lumii, fiecare clasă avîndu-și propria imagine asupra lumii, după cum fiecare scriitor și-o are pe a sa, cu dimensiuni proprii, expresie a propriilor aspirații. Această problemă nu se oprește deloc asupra condițiilor instituționale ale comunicării literare: atenția este îndreptată asupra problemelor politice și economice identificate de către clasele sociale la baza operelor mari.

Cîțiva ani mai tîrziu, cînd structuralismul va domina scena intelectuală, în *Pour une sociologie du roman*, Goldmann își va reformula demersul în termenii „structuralismului genetic”:

„Caracterul colectiv al creației literare provine din faptul că structurile universului operei sînt așezate în structurile mentale ale unor anumite grupuri sociale sau întregi o relație comprehensibilă cu ele, în timp ce, din punctul de vedere al conținutului, adică al creației de universuri imaginare guvernate de aceste structuri, scriitorul are o libertate totală [...]. Un mare scriitor este tocmai acel individ excepțional care reușește să creeze într-un domeniu anume, cel al operei literare (sau picturale, conceptuale, muzicale etc.), un univers imaginar, coerent (sau destul de riguros coerent), cu o structură ce corespunde celei spre care tinde totalitatea grupului”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1959, p. 28.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>3</sup> *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 218-219.

Căutînd un compromis între teoria tradițională a operei văzută ca expresie a unei conștiințe colective și noile abordări „formaliste”, care se opresc doar asupra „structurilor textuale”, Goldmann este tentat să caute „una și aceeași structură” pentru cele două ordini ale realității, literară și economică. Însă, pentru a face acest lucru, el este obligat să stabilească o distincție între „structurile” operei, ce ar rezulta din necesitatea de a conferi o coerență maximală conștiinței grupului, și „conținuturile” ei, ce ar fi lăsate la latitudinea scriitorului. Această reutilizare a vechii opoziții școlare dintre „fond” și „formă” împiedică de fapt înțelegerea înscrierii operelor în istorie, în întreaga sa complexitate. În aceste condiții, dificultatea de care s-a lovit Goldmann devine evidentă: o structură care să fie comună textului și societății trebuie să fie săracă în conținut, avînd în vedere că cei doi termeni puși în relație sînt de naturi foarte diferite, de exemplu „o economie de carteluri și de monopoluri” și „dispariția personajului individual” în roman<sup>1</sup>. Foarte puține lucruri dintr-un text literar pot fi filtrate printr-o sită cu găuri atît de mari.

Cercetarea marxistă s-a văzut așadar nevoită să exploreze alte căi. Ca și analiza discursului care își face apariția în Franța la aceeași dată, ea este împărțită între un curent marcat de psihanaliză, care privilegiază inconsistența operelor și un altul care pune accentul pe dimensiunea instituțională a producției literare.

Primul curent poate fi ilustrat prin cartea lui Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*<sup>2</sup> (1966), care pune sub semnul întrebării relația dintre operă și viziunea lumii: în loc să exprime o totalitate, opera este locul în care ies la iveală contradicții ideologice. Astfel, în *Țăranii* lui Balzac există o contradicție între ideologia pe care ar trebui să o apere textul și forța critică a acestui text în raport cu ideologia reprezentată. În 1974, într-un articol scris împreună cu Étienne Balibar, Macherey precizează: „Ceea ce trebuie să căutăm în texte nu sînt semnele coeziunii lor, ci indiciile contradicțiilor materiale (istoric determinate) care le produc”<sup>3</sup>.

Celălalt curent pune accentul pe dimensiunea instituțională. În anii 1970, Renée Balibar, în *Les français fictifs*, tinde să direcționeze perspectiva althusseriană către articularea aparatului școlar pe limba literară. Pentru ea, apariția și dezvoltarea francezei literare ar fi inseparabile de acest „aparat ideologic de stat” reprezentat de instituția școlară:

„Statutul național școlar al literaturii franceze explică, în ultimă analiză, efectele de valoare specifice ficțiunilor consacrate ca «literare» de către clasele sociale dominante ale regimului [...]. Istoria producțiilor literare nu poate fi abstrasă din contextul instaurării francezei de școală primară. Toate efectele generate de «subiect», intrigile, personajele, simbolurile, abstracțiunile idealizate și mai ales efectele francezei produse de practica literară au fost și continuă să fie create în

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 33.

<sup>2</sup> Maspéro, Paris.

<sup>3</sup> „Sur la littérature comme forme idéologique”, *Littérature*, nr. 13, 1974, p. 37.





## DISCURSUL LITERAR

raport cu momentul istoric al francezei instituționale din cursul primar și starea istorică a francezei naționale, deci față de conflictele sociale inerente predării francezei primare într-o conjunctură istorică dată [...]. Transformările progresive ale francezei primare au dat naștere la limbi franceze fictive care, sub forma stilurilor literare, au susținut anumite poziții de clasă în lupta ideologică pe teritoriul francez”<sup>1</sup>.

Demersul lui R. Balibar marchează o inflexiune interesantă în raport cu sociologia marxistă tradițională. Între opere și lupta de clasă, ea se străduiește să identifice legături cu ajutorul aparatului școlar, ce ar permite o apropiere a limbii de literatură. Aceasta ar fi o cale deschisă pentru un ansamblu de lucrări despre instituția literară, care vor fuziona, în mod progresiv, cu un alt subiect de reflecție, cel al sociologiei câmpului literar a lui Bourdieu.

Înainte de aceasta, este de datoria noastră să ne aplecăm asupra „noii critici” care s-a impus tocmai prin respingerea istoriei literare, însă în opoziție cu care trebuie să definim și demersul analizei discursului.

---

<sup>1</sup> *Les français fictifs*, Hachette, Paris, 1974, pp. 141-142. Vom regăsi o reflecție critică asupra acestei teze la Gilles Philippe, „Le discours scolaire sur la littérature et le style du début du XX<sup>e</sup> siècle”, în R. Amossy și D. Maingueneau (coord.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Presses Universitaires du Mirail, 2004, pp. 379-388.

## Capitolul 2

### Structuralismul și noua critică

Sintagma „NOUA CRITICĂ” a reprezentat o alianță de abordări divergente în multe privințe, însă care aveau cu toate un dușman comun: istoria literară ce s-a menținut la distanță de științele umane, în ciuda câtorva vagi tentative de apropiere, în special din partea lui G. Lanson, interesat de sociologia pe cale de a se naște. Istoria literară puneă atât de bine în valoare noua critică, încît reunirea susținătorilor ei s-a realizat fără dificultate: ajungea să promovezi un demers analitic „intern” al operelor și să respingi demersurile atomizante pentru a fi considerat drept „structuralist”.

În sînul noii critici diversitatea era însă deosebit de puternică. Dialectica conștiinței lui Serge Doubrovski, studiile fenomenologice ale lui Georges Poulet, analizele tematice ale lui Jean-Pierre Richard sau Jean Starobinski, căutarea „formelor” lui Jean Rousset făceau front comun cu psihocritica lui Charles Mauron, cu „structuralismul genetic” marxist al lui Lucien Goldmann, cu analiza structurală a povestirii sau cu elaborările filosofice ale „scriiturii” ce prindeau consistență în jurul grupului *Tel Quel*. Însă aceste contradicții nu erau evidente, avînd în vedere că relațiile dintre diversele curente erau complexe. Recursul la o cauzalitate cu origini în inconștient era comună abordărilor marxiste și psihanalitice; revendicarea unei analize „immanente” opunea structuralismul<sup>1</sup> celorlalte curente; structuralismul și

---

<sup>1</sup> De fapt, după cum just a amintit V. Descombes (*Les institutions du sens*, Minuit, 1996, p. 155), structuralismul francez asocia trei doctrine: cea a „holismului structural” (întregul dat



## DISCURSUL LITERAR

marxismul se opuneau criticilor tematice, existențialiste, psihanalitice centrate pe conștiința creatorului; curentul marxist era el însuși împărțit în diverse tendințe, după cum era vorba de sociocritica goldmanniană sau de lucrările althusseriene.

Martor al acestei ambiguități – succesul pe care îl cunoaște la momentul respectiv lucrarea lui Proust *Contre Sainte-Beuve*. Această lucrare, ce se înscrie totuși în continuitatea idealismului de la începutul secolului al XIX-lea, este percepută ca novatoare datorită faptului că ea atacă nici mai mult nici mai puțin decât inima aparatului istoriei literare („omul”, „opera” și „mediul”), anunțând „critica tematică” pe firmament în anii 1960, ce contrastează cu stilistica gramaticală ce domina pe atunci aparatul școlar francez. Ce este valabil pentru *Contre Sainte-Beuve* este la fel de valabil și pentru stilistica lui Leo Spitzer, a cărei elaborare teoretică datează din anul 1920, însă care, citată de noua critică, devine accesibilă în franceză abia în 1970, când se publică un volum din *Études de style* (*Studii de stil*), cu o introducere de J. Starobinski, unul dintre maestrul criticii tematice.

După cum a fost deja menționat, punctul de vedere al esteților și al creatorilor susținători ai autonomiei operelor, în Franța începutului de secol XIX, era divergent de cel al filologilor universitari ce se axau pe documente. Noua critică a permis reconcilierea acestor două lumi. Barthes este un exemplu perfect, știind să cumuleze autoritatea academică și pe cea conferită de succesul pe lângă un public cultivat.

### Stilul și critica tematică

Critica tematică a constituit, fără îndoială, curentul cel mai puternic din noua critică<sup>1</sup>. Simptomatică pentru această preponderență, cartea lui Serge Doubrovski *Pourquoi la nouvelle critique*, datînd din 1966, pune noțiunea de „temă” în miezul „îmbinării savante a structurilor literare”:

„Tema, noțiune cheie a criticii moderne, nu e nimic altceva decât colorarea efectivă a experienței umane, în măsura în care ea face să se manifeste relațiile fundamentale ale existenței, adică felul specific în care fiecare individ își trăiește relația cu lumea, cu ceilalți și cu Dumnezeu. Tema este acea alegere a felului de a fi care se află în centrul viziunii asupra lumii: afirmarea și dezvoltarea sa

---

înaintea părților), „formalismului” (căutarea unei invariante formale), și a „cauzalității structurale” (cauzalitate eficace a formei). Aceste distincții nu sînt însă necesare în cazul tezei noastre.

<sup>1</sup> Critica tematică a fost ilustrată în mod special de J. Starobinski (*Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, 1958), J.-P. Richard (*L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961), R. Barthes (*Michelet par lui-même*, Paris, 1954).

constituie în același timp baza și eșafodajul operei literare sau, am putea numi-o chiar arhitectonica sa”<sup>1</sup>.

Și mai revelatoriu este volumul *Les chemins actuels de la critique* care reia comunicările de la colocviul de la Cerisy (2-12 septembrie 1966), eveniment far în istoria noii critici. Lucrările colocviului sînt conduse de Georges Poulet, a cărui comunicare introductivă afirmă necesitatea unei „critici de identificare”. Dintre cele douăzeci și opt de comunicări publicate în Acte, doar două, cea a lui Gérard Genette și a lui Jean Ricardou, vorbesc în numele criticii numite atunci „formalistă”, nume ce ne trimite la formalistii ruși. De fapt, doar Ricardou este în disonanță cu acest concert ce proslăvește critica tematică. El denunță în ea „forța centrifugă” care în numele unei estetici pentru care „literatura ar îndeplini rolul de a exprima un antecedent”<sup>2</sup>, orientează lectura în afara textului. Genette se vrea mai conciliant; deși preocupările sale îl îndepărtează clar de abordările ce se bazează pe „stil”, el apără o critică pe care o „numește indiferent formalistă sau tematică”:

„Faptul stilistic ține aici, bineînțeles, pentru a folosi vocabularul proustian, atît de tehnică, cît și de viziune: nu este nici simplu «sentiment» (care și-ar găsi o exprimare cît mai aproape de perfecțiune), și nici un simplu «fel de a vorbi» (care nu ar exprima nimic): el este mai exact o *formă*, o modalitate pe care o are limbajul de a împărți și a ordona și cuvintele și lucrurile în același timp”<sup>3</sup>.

Această supremație a criticii tematice nu are nimic surprinzător, avînd în vedere că acest tip de abordare duce la același rezultat ca și concepția romantică asupra stilului, regăsindu-se în orice analiză a operei înțeleasă ca o „viziune asupra lumii”. Însă acest demers care trimite textul în profunzimile conștiinței creatoare are un preț foarte ridicat: dincolo de faptul că se bazează pe o concepție a subiectivității care este străină atît de instituția literară, cît și de enunțare, el nu este cu adevărat pertinent decît pentru un ansamblu limitat de scriitori, în special cei din secolul al XIX-lea și XX, care pornesc de la aceleași premise ca și analistul. Cu greu ne putem imagina ce randament ar da în studiul *Iliadei*, al unui fabliau\* medieval sau al teatrului lui Lope de Vega. Preeminența acordată abordării tematice nu este deloc compatibilă cu luarea în considerare a diversității înscrierii generice, istorice și geografice a literaturii.

Într-un interviu din 1963 acordat revistei *Tel Quel*, Barthes a arătat că este conștient de această dificultate; însă nici bine nu a menționat-o, că a și ocolit-o, sărind peste asperități:

<sup>1</sup> p. 103.

<sup>2</sup> p. 220.

<sup>3</sup> pp. 138-139.

\* *Fabliau* – povestire medievală satirică în versuri (secolele XII-XIII). (n. t.)



## DISCURSUL LITERAR

„Lucrînd pe Racine, am avut mai întîi intenția unei psihanalize substanțiale (indicată deja de Starobinski), însă această critică, așa cum o vedeam eu, cel puțin, se lovea de o rezistență mult prea mare [...]. Totuși, această rezistență neînfîntă nu este lipsită de semnificație: căci dacă este dificil să-l psihanalizăm pe Racine căutînd substanțe, acest lucru se întîmplă pentru că cea mai mare parte a imaginilor raciniene aparțin unui *folclor* al epocii, sau am putea vorbi chiar de un cod general, așa cum a fost limba retorică a unei întregi generații, imaginarul racinian nefiind decît un *cuvînt* ieșit din această limbă; caracterul colectiv al acestui imaginar nu-l sustrage nici un moment unei psihanalize substanțiale, el impune doar extinderea considerabilă a cercetării și încercarea unei psihanalize a epocii și nu numai a autorului”<sup>1</sup>.

Barthes înțelege prin „psihanaliză substanțială” tipul de critică tematică pe care a aplicat-o cu talent lui Michelet<sup>2</sup>. Descoperind că textul lui Racine este refractar la o asemenea abordare, el nu se întreabă dacă ea este adecvată, ci sugerează pur și simplu să fie aplicată la toate operele din acea perioadă. Sarcină care, după cum ne putem închipui, nu a putut fi îndeplinită: într-adevăr, cum să analizezi dispozitivele retorice din secolul al XVII-lea în termeni de „substanțe”?

Pentru a atenua contradicția dintre corpusul restrîns căruia i se pot aplica analizele tematice și ambiția lor de a explicita întreaga literatură, s-a recurs la un istorism difuz: într-un mod mai mult sau mai puțin clar se admitea că Flaubert era mai scriitor decît autorul unui fabliau sau al unei comedii din Secolul de aur spaniol. Premisă pe care subiectele de reflecție ale grupului *Tel Quel* referitor la instaurarea, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, a unei literaturi a „Textului”, a „Scriiturii” pure, se dovedeau a o susține în mod fericit.

### Din perspectiva structuralismului

Structuralismul ar fi trebuit să se afle la antipodul demersurilor precedente, avînd în vedere că în numele unui postulat de „imanență” se urmărea eliberarea textului de sub tutela conștiinței. Însă cum conflictul cu istoria literară se afla în centrul atenției, nu exista nici un interes ca în domeniul noii critici să fie promovate subiectele ce făceau obiectul unei disensiuni. Fără a consuma nici pe departe desprinderea de estetica romantică, structuralismul literar, în ciuda revendicării teatrale a unui „proces fără subiect”, va manifesta tendința de a se sprijini pe un anumit aspect al esteticii romantice, și anume afirmarea autotelismului operei de artă, alungînd în plan secund înscrierea operelor literare în procesul enunțiativ și în practicile discursive ale societății. În acest fel structuralismul continua demersul propriei surse de inspirație, formalismul rus, după cum avea să evidențieze promotorul lor în Franța, T. Todorov:

<sup>1</sup> „Littérature et signification”, în *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 272.

<sup>2</sup> *Michelet par lui-même*, Seuil, 1954.

„Cadrul doctrinei formaliste a limbajului poetic este estetica kantiană și, trebuie să adăugăm, elaborarea sa ulterioară în perioada romantismului german. Ideea de a privi autotelismul drept definiție a frumosului și a artei vine direct din lucrările estetice ale lui Karl Philipp Moritz și ale lui Kant, solidaritatea dintre autotelism și sistematicitatea sporită fiind articulată chiar la vedere”<sup>1</sup>.

În zadar se autoproclamă formalistii „rupți complet de timpul lor, căci în realitate (*sic*) ideile lor nu sînt decît o versiune radicală a doctrinei estetice care domina gîndirea europeană de mai bine de o sută de ani, doctrină elaborată în cadrul filosofiei idealiste germane, în special, de romanticii din Iena”<sup>2</sup>. Acest lucru nu înseamnă că formalismul rus ar fi reductibil la această filiație. Pentru Todorov, această mișcare reprezintă de fapt „punctul de întîlnire a tradiției aristotelice cu ideologia romantică”<sup>3</sup>. Însă cum formulările romantice au prevalat, fiind puse în prim plan înaintea celorlalte, deducem că formalismul a devenit destul de ușor compatibil cu abordările tematice în anii 1960-1970.

Se impune astfel să privim cu circumspecție opinia care vede în „noua critică” un punct de cotitură deosebit de important în studiile literare. Trebuie să spunem că în anii 1960 exista convingerea trăirii unei răsturnări majore: nu se putea concepe o cunoaștere veritabilă care să nu fi întreprins „ruptura epistemologică”, separîndu-se de „ideologia” în care era înțeleasă. Ruptura fondatoare era pe atunci inseparabilă de dramatizarea ei.

Fără nici o îndoială că ruptura din anii 1960 a fost spectaculoasă, dacă ținem cont de starea de lucruri existentă înainte în facultățile de litere în care, alături de istoria literară, latina sau greaca, franceza veche și gramatica istorică își luau partea leului. În cîțiva ani, răsturnarea a fost imensă, cu atît mai mult cu cît ea a însoțit evenimentele din mai 1968 și transformarea instituțiilor universitare. Putem totuși să punem sub semnul îndoielii faptul că o schimbare de această natură, fie ea și însoțită de transformări instituționale de amploare, ar fi putut, ca într-un timp atît de scurt, să modifice profund instrumentele intelectuale ale cercetătorilor, profesorilor și studenților. Impresia de noutate a venit, în mare parte, din faptul că s-a pus accentul pe subiecte de reflecție pînă atunci marginale, ceea ce, însă, – din punctul de vedere al istoriei ideilor – nu aveau nimic novator.

Structuralismul literar, al cărui proiect implica în mod clar o ruptură clară de abordările anterioare, a fost de fapt în mare măsură minoritar în comparație cu abordările critice de tip tematic în sens larg, sau cu abordările de inspirație psihocritică sau sociologică, care se inspirau din estetica romantică a secolului al XIX-lea. Această supremație puternică a abordărilor moștenite din secolul trecut explică, fără îndoială în mare parte, ușurința cu care ele s-au impus: desigur,

<sup>1</sup> *Critique de la critique*, Seuil, Paris, 1984, p. 24.

<sup>2</sup> Prefață la M. Bahtin, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984, p. 9.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 33.





## DISCURSUL LITERAR

contrastau cu obiceiurile de rutină din facultățile franceze de litere, însă erau vehiculate de prea mult timp de cultura dominantă.

Într-un text din 1963, „Les deux critiques”, Barthes atrăgea atenția, pe bună dreptate, asupra faptului că în definitiv universitatea era gata să accepte acele abordări ale noii critici care avansau ideea că opera este explicată de determinări exterioare; într-adevăr:

„Critica psihanalitică este încă o psihologie, ea postulează un *alt loc* al operei (copilăria scriitorului), un secret de-al autorului, o materie de descifrat, așa cum rămîne clar sufletul uman, fie și cu prețul unui nou vocabular: lipsei psihologiei îi este de preferat psihopatologia autorului [...], recuzată este *analiza immanentă*: totul este acceptabil, cu condiția ca opera să poată fi pusă în relație și cu *altceva*, adică și cu ceva diferit de literatură: istoria (chiar dacă ea devine marxistă), psihologia, chiar dacă ea devine psihanalitică”<sup>1</sup>.

În mod curios, Barthes enumeră studiile tematice alături de analizele structurale, printre abordările imanente: „ceea ce este respins [de universitate], este deci în mare, critica fenomenologică (care *explicit*ează opera în loc să o *expl*ice), critica tematică (care reconstituie metaforele interioare ale operei) și critica structurală (care consideră opera drept un sistem de funcții)”<sup>2</sup>. Brevetul de imanență acordat criticilor tematice cimentează echivocul care permite curentelor dominante ale noii critici să se situeze în continuarea esteticii romantice, denunțînd o istorie literară care poate, de fapt, să accepte foarte ușor o abordare de tip tematic. Nu se contestă spațiul care a făcut posibilă istoria literară, opoziția străveche dintre text și context, interior și exterior. Abordările inspirate din teoriile enunțării lingvistice, conceptele pragmatice și ale analizei discursului vor trata mai târziu exact acest obstacol epistemologic major.

## Noua critică și lingvistica

Relațiile pe care noua critică le avea în momentul respectiv cu lingvistica se aflau și ele sub semnul echivocului. Pînă în anii 1960, aceste relații n-au pus nici o problemă. În lucrările filologice de stabilire a textului se făcea apel la cunoștințele acumulate de către gramatica istorică al cărei corpus era constituit din textele literare. În schimb, unui stilistician care dorea să analizeze „efectele” produse de o „figură” sau alta (anacolutul, inversiunea, antonomaza, anafora...) îi era suficient să recurgă la terminologia gramaticilor descriptive elementare, care erau folosite într-o oarecare măsură pe post de cutie de unelte<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> „Les deux critiques” (1963), în *Essais critiques* (Seuil, 1964), pp. 250-251.

<sup>2</sup> p. 251.

<sup>3</sup> *Le Précis de stylistique française* de J. Marouzeau (Paris, Masson, 1941) sau *Le style et ses techniques* de M. Cressot sînt reprezentative. Manualul lui Marouzeau, de exemplu,

Stilistica „organică” a lui Spitzer, cea a operei ca expresie a unei viziuni asupra lumii, nu era cîtuși de puțin mai exigentă: metalimba gramaticală servea în special la etichetarea fenomenelor. În momentul în care Spitzer studiază o pagină din Bossuet<sup>1</sup>, resursele lingvisticii mobilizate de el țin de un bagaj minimal de cunoștințe: „dispariția pronumelor demonstrative în favoarea celor nehotărîte”, „dispunerea incidentelor lungi”, „metaforele”, „succesiunea verbelor”, „repetiția imperativelor imperioase”, „interjecțiile”, „frazele scurte”<sup>2</sup> etc. Atenția lui nu se îndreaptă deloc asupra conceptelor lingvistice și a valorii lor euristice; acestea sînt categorii descriptive a căror folosire pare să vină de la sine și la care se recurge pentru analiza fenomenelor care nu ies din cadrul frazei. Pentru unitățile mai vaste, Spitzer mobilizează nomenclatorul retoric: „perioadă”, „exordiu”, „prozopopee” etc.

Structuralismul literar ar fi trebuit să revoluționeze această stare de lucruri, ținînd cont de faptul că el considera lingvistica ca pe un punct de sprijin în elaborarea unei veritabile științe a textului literar. Deși adversarii săi au denunțat răul cauzat de acest „imperialism lingvistic”, în studiile textelor literare care se proclamau din lingvistica structurală nu se vorbea deloc de grupuri nominale, determinare, aspect, tematizare..., nici măcar de dialect, de variație, de intonație etc. Se manipulau mai ales noțiuni de genul „paradigmă”, „sintagmă”, „conotație”, „semnificant”, „actant”... Imperialismul „lingvistic” era de fapt un imperialism semiologic. Cum proiectul semiologic, așa cum se formula el pe atunci, incita la utilizarea unor noțiuni care să fie comune diversității universurilor semiologice, nu se promova accentuarea specificității limbilor naturale.

În plus, un interes prea mare pentru faptul specific lingvistic risca să facă dificilă punerea în corespondență a operei cu societatea; or, în Franța structuralismul literar s-a dezvoltat într-un context intelectual dominat de marxism. De aceea exista strădania de a dezvolta analize de text compatibile cu reliefaarea „omologiilor”, „izomorfismelor” foarte vagi cu fenomenele sociale. Ne gîndim aici la problematica lui Goldmann.

În interiorul programului structuralist cel mai bine s-au dezvoltat *naratologia*, *poetica* (în sensul restrîns de teorie a poeziei) și studiul *vocabularului*.

Naratologia, deși a făcut cîteva împrumuturi superficiale din terminologia lingvistică („propoziție narativă”, „mod”...), a cunoscut o dezvoltare care nu este foarte îndatorată lingvisticii. În cea ce privește poetica, în special în versiunea sa

---

trece în revistă „sunetele”, „grafia”, „cuvîntul”, „categoriile gramaticale”, „construcția frazei”, „construcția enunțului”, ca pe tot atîtea rubrici ce permit enumerarea unei liste de procedee pe care orice autor le are la dispoziția sa: „la fiecare categorie de fapte va interveni judecata de valoare sub aspectul unei întrebări duble: Care a fost intenția autorului enunțului? Care va fi impresia destinatarului?” (PUF, Paris, 1947, ediție nouă 1959, pp. 13-14).

<sup>1</sup> „Stylistique et critique littéraire”, în *Critique*, nr. 98, pp. 602-609, reluată în cartea lui P. Guiraud și P. Kuentz, *La stylistique*, Klincksieck, Paris, 1970, pp. 264-271.

<sup>2</sup> Art. cit., *passim*.



jakobsoniană, ea a continuat programul formaliştilor ruşi de la începutul secolului, fără a fi foarte îndatorată studiului limbilor naturale. Celebra „funcţie poetică” a lui Jakobson<sup>1</sup> nu implică o modelizare constrângătoare a proprietăţilor lingvistice, care sînt subordonate reţelelor de echivalenţe instituite de patronii poeziei. Dezvoltarea remarcabilă pe care a cunoscut-o acest domeniu de cercetare este în mare parte legată de faptul că proprietăţile textelor supuse acestei funcţii poetice sînt de fapt *de la bun început structurale*: metrul, rima, strofele etc. depind de un principiu structural, permit stabilirea echivalenţelor. Există astfel o congruenţă remarcabilă între enunţurile poetice şi epistemologia structuralistă, fondată pe opoziţii paradigmatică. Este suficient să luăm în considerare un roman sau o piesă de teatru pentru a înţelege de ce în acest domeniu progresele datorate lingvisticii structurale au fost atît de mici: în acest tip de enunţuri nu există o organizare structurală superficială care să permită pătrunderea în centrul funcţionării textuale.

Singurul domeniu propriu-zis lingvistic care s-a dezvoltat a fost cel al studiilor *vocabularului* operelor literare, fie că era vorba de statistica lexicală<sup>2</sup> sau, mai mult, de analizele inspirate din lexicologia structurală: studiile distribuţionale, cîmpurile semantice, descompunerile semice... Lingvistica structurală, în calitatea ei de lingvistică a semnului, favoriza acest tip de cercetare, care prelungea, cu o rigoare mai pronunţată totuşi, vechi gesturi filologice. Această predilecţie pentru vocabular se explică de asemenea prin uşurinţa cu care se credea că se puteau face interpretări pornind din analiza lui. O abordare lexicologică manipulează unităţi despre care putem crede că influenţează într-o manieră mai mult sau mai puţin directă fenomenele extralingvistice, fie că e vorba despre viziunea autorului asupra lumii sau de contextul socio-istoric.

În plus, şi ne aflăm aici în prezenţa unui paradox considerabil, structuralismul care invada pe atunci studiile literare se sprijinea pe o lingvistică structurală care ţinea deja de trecut. Lingvistica generativă era deja bine implantată: cartea fondatoare a lui N. Chomsky, *Structures syntaxiques*, datează din 1957: cît despre teoria sa numită „standard”, cea care reiese din *Aspects de la théorie syntaxique*, ea este cunoscută din 1965. Articolele lui Benveniste despre enunţare au fost publicate în 1958<sup>3</sup>, iar cel al lui Jakobson despre ambreiori în 1957<sup>4</sup> (în franceză a fost chiar disponibil începînd cu 1963 în *Essais de linguistique générale*); cartea lui Austin despre actele de limbaj, *How to Do Things with Words*, fusese publicată în 1962. Prin aceste curente enunţative şi

<sup>1</sup> Care se bazează, să o amintim, pe principiul proiecţiei de pe axa paradigmatică pe axa sintagmatică.

<sup>2</sup> Ne gîndim la lucrările lui P. Guiraud (*Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, PUF, Paris, 1960) şi ale lui C. Muller (*Essai de statistique lexicale: le vocabulaire du théâtre de Corneille*, Larousse, Paris, 1967).

<sup>3</sup> Au fost cunoscute de un public vast începînd cu 1966 datorită publicării lucrării *Problèmes de linguistique générale* (*Probleme de lingvistică generală*), Gallimard.

<sup>4</sup> „Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe” constitue capitolul 9 din *Eseuri*. Conceptualizarea sa o reia pe cea a celor două comunicări făcute în 1950.

pragmatice, s-a impus progresiv un nou mod de abordare a comunicării verbale și nonverbale care s-a exprimat în câteva idei-forță: discursul ca activitate, întîietatea interacțiunii, reflexivitatea enunțării, înscrierea enunțurilor în genurile de discurs, o concepție instructivă a sensului, imposibilitatea de a separa textul de context...

Științele limbajului urmăreau astfel o orientare care le îndepărta de ceea ce stătea la baza abordării structuraliste a textului literar. Pe de o parte, restrîngîndu-și centrul de interes asupra fenomenelor gramaticale propriu-zise; pe de altă parte, punînd sub semnul îndoielii o interpretare reductivă a opoziției dintre „lingvistic” și „extralingvistic”. Această dublă orientare a făcut încetul cu încetul imposibilă căutarea „omologiilor” între societăți și texte literare.

Disociind în mod riguros istoria literară și stilistica, contextul și textul, structuralismul pregătise totuși condițiile unei reînnoiri. Spre deosebire de majoritatea abordărilor anterioare textelor literare, el a pus în discuție natura și modul de organizare a textelor. Este adevărat că a dus la paroxism dogma romantică a închiderii operei organice, însă a putut rupe legătura de dependență unilaterală dintre subiectul creator și operă. Considerînd textul ca un artificiu produs de regulile semiotice, el a transformat în problemă ceea ce înainte părea a veni de la sine. De acum înainte, nu vom mai putea reflecta la relația dintre operă și lumea care o face posibilă fără să reflectăm la textualitate.

Nu putem totuși să nu constatăm un decalaj net între momentul în care, pe plan teoretic, au fost reunite condițiile unei abordări diferite a faptului literar – anii 1970 – și momentul în care s-a inițiat efectiv reflecția în termeni de analiză a discursului literar, adică anii 1990.



## Capitolul 3

### Emergența „discursului”

#### Noi abordări teoretice

Paralel cu lingvistica, în urma structuralismului și într-o mare parte a noii critici s-au dezvoltat subiecte de reflecție foarte diferite, care au în comun faptul că-și concentrează atenția pe condițiile comunicării literare și pe înscrisura socio-istorică a operelor. Însă aceste subiecte sînt adesea înțelese ca niște îmbogățiri locale, în timp ce, încetul cu încetul, ele au reconfigurat ansamblul câmpului critic.

Pentru mulți numele lui M. Bahtin este cel care, la o privire retrospectivă, federează aceste tentative de reînnoire. În contextul în care reflecția asupra literaturii era împărțită între formalismul școlii rusești și sociologismul marxismului clasic sau al istoriei literare, Bahtin și-a propus să depășească opoziția dintre ceea ce el numea „formalismul restrîns” și „ideologismul pseudosociologilor, gata să proiecteze orice element structural al operei literare – de exemplu personajul sau intriga – direct în viața reală”<sup>1</sup>.

În domeniul mai restrîns al abordării textului literar, o influență certă a fost exercitată și de alte curente.

---

<sup>1</sup> Mihail Bahtin, *Le principe dialogique*, de T. Todorov, Seuil, 1981, pp. 58-59 (textul citat datează din 1934).

## DISCURSUL LITERAR

Este cunoscut aportul teoriei receptării, care se oprește asupra relației dintre operă și „orizontul așteptării”<sup>1</sup>, diferitele premise care structurează practicile de lectură. În cadrul acestui demers, sensul operei nu este stabil și închis, el se construiește pe distanța ce separă poziția autorului de cea a receptorului<sup>2</sup>. Mai târziu, cercetările asupra activității de lectură, stimulate de lucrările despre procesele cognitive, au permis scoaterea în evidență a faptului că lectura, departe de a fi o simplă descifrare a semnelor, implică cooperarea cititorului. Cartea lui Umberto Eco, *Lector in fabula*<sup>3</sup>, consideră textul literar drept un artificiu „reticent” din punct de vedere semantic, ce organizează în avans aporturile de sens pe care cititorul trebuie să le efectueze pentru ca textul să fie inteligibil. Aceste cercetări sînt sprijinite de altele, foarte diferite, care nu vorbesc în mod special despre literatură, ci despre practicile atestate de lectură. Ne referim aici la istorici, în special la Roger Chartier. Aceste subiecte de reflecție au ca efect integrarea operelor literare în dispozitive de comunicare organizate în funcție de poziția lecturii. Ele refuză să privească opera ca pe un univers închis, expresie a unei conștiințe creatoare solitare: cititorul este prezent chiar de la începutul constituirii operei, care își dobîndește un statut doar pe baza numeroaselor cadre cognitive și a practicilor ce îi conferă un sens<sup>4</sup>.

Am putea evoca, de asemenea, importanța reflectării asupra intertextualității care se dezvoltă începînd cu anii 1960<sup>5</sup> continuînd „dialogismul” bahtinian. Impunerea întîietății interdiscursului față de discurs și considerarea operelor drept produsul lucrului pe intertext duc la destabilizarea reprezentărilor obișnuite ale „interiorității” operelor. Operele apar în primul rînd ca puncte de răscruce, puncte nodale în multiplele serii de alte opere, de alte genuri, și nu ca monumente solitare. Însă, după cum vom vedea, problematica intertextualității nu ne conduce neapărat la punerea sub semnul întrebării a împărțirilor tradiționale.

În spațiul francofon, preocuparea de a ieși din imanența textului literar și-a găsit expresia în „sociocritica” anilor 1970, definită de către C. Duchet în felul următor: „Sociocritica ar dori să se îndepărteze atît de o poetică a resturilor, care decantează socialul, cît și de o politică a conținuturilor, ce neglijează textualitatea [...] Cîmpul astfel deschis este cel al unei sociologii a scriiturii, colectivă sau

<sup>1</sup> Pentru Jauss, orizontul așteptării este „un sistem de referințe care se lasă formulat în mod obiectiv și care, pentru fiecare operă, în momentul istoric în care aceasta apare, rezultă din trei factori principali: experiența prealabilă pe care o are publicul referitor la genul de care aparține opera, forma și tematica operelor anterioare presupuse a fi cunoscute și opoziția dintre limbajul poetic și limbajul practic, dintre modul imaginar și realitatea cotidiană” (1978: 49).

<sup>2</sup> A se vedea H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

<sup>3</sup> Grasset, Paris, 1985.

<sup>4</sup> Vom evoca de asemenea lucrările care reintroduc figura cititorului, cum ar fi „sociopoetica” lui Viala (1993) care, într-un studiu despre Le Clézio, se străduiește să plaseze poziția cititorului în centrul unei abordări care își propune să reconcilieze sociologia literaturii cu analiza textelor.

<sup>5</sup> Trimitem aici la cărțile lui G. Genette: *Introducere în arhitectură*, *Palimpsestes*, *Seuils*.



individuală, și a unei poetici a socialității”<sup>1</sup>. Scopul era reflecția asupra „socialității” constitutive a textului, evitându-se, de data aceasta, căderea într-o teorie a „reflexiei”. După cum subliniază Ruth Amossy<sup>2</sup>, „în perspectiva deschisă de Claude Duchet, se pune problema regăsirii *socialității* textului literar cu ajutorul tuturor elementelor formale care îl constituie – modalitățile sale de organizare, rețelele metaforice, sistemul de personaje etc. Opera își expune societatea timpului în măsura în care «lucrul textual» acum dejoacă capcanele a ceea ce a fost deja spus și ale prejudecăților, acum lasă să transpară tensiuni și aporii revelatorii pentru o stare de fapt ce nu fusese de fapt concepută”. Însă această acțiune a rămas în mare parte la stadiul de proiect.

Perspectiva sociocritică nu putea decât să conveargă cu analiza discursului, care privește enunțurile din punctul de vedere al activității sociale care le transmite, raportînd cuvintele la locuri, împărțind discursul într-o mulțime de genuri ale căror condiții de posibilitate, ritualuri și efecte trebuie să fie analizate. Însă divergența dintre cele două demersuri este importantă, fie și doar pentru motivul că analiza discursului ține de științele limbajului și s-a dezvoltat independent de studiul textelor literare. În plus, „sociocritica a avut la bază de la bun început o abordare sistemică moștenită din structuralism, și o obediență marxistă care se vrea dezvoltare ideologică”<sup>3</sup>. Demers foarte diferit de ceea ce implică noțiunea de discurs, care așază în prim plan dispozitivele comunicaționale și enunțative, fie în termeni de genuri de discurs, fie în termeni de scene de enunțare. În sfârșit (și întâlnim aici o divergență nu mai puțin fundamentală) *sociocritica*, etichetă construită pe modelul *psihocriticii*, se pretinde a fi o „lectură” a textelor literare, alături de alte lecturi. Analiza discursului, în schimb, nu se vrea a fi o lectură printre multe altele, ci se străduiește să definească cadrul în interiorul căruia se desfășoară multiplele „lecturi” pe care opera le autorizează.

Proiectul sociocritic de depășire a opoziției dintre istoria literară și analiza textuală se desfășoară deci în cadrul mult mai vast al analizei discursului cu prețul unei reformulări a acestui proiect. O noțiune cum este cea a „analizei discursului literar” este de fapt încărcată de presupozii. Ea comportă în special două aspecte care se opun doxei preferate de specialiștii literaturii.

Primul se referă la faptul că literatura nu beneficiază de un regim de extrateritorialitate: analiza discursului nu este rezervată textelor considerate „comune”, așa cum se întâmplă încă foarte frecvent în cazul facultăților de litere, care din această privință continuă opoziția consacrată de estetica romantică dintre textele „intransitive”, „autotelice” și textele „tranzitive”. În loc să considere evidentă opoziția dintre „profanul” științelor umane și „sacralul” literaturii, analiza discursului explorează multiplele dimensiuni ale discursivității, căutînd să

<sup>1</sup> C. Duchet (coord.), *Sociocritique (Sociocritica)*, Nathan, Paris, 1979, p. 4.

<sup>2</sup> „La dimension sociale du discours. L'analyse du discours et le projet sociocritique”, în R. Amossy și D. Maingueneau (coord.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Presses universitaires du Mirail, p. 63.

<sup>3</sup> R. Amossy, *op. cit.*, p. 64.

## DISCURSUL LITERAR

dovedească atât unitatea, cât și ireductibila diversitate a manifestărilor discursului. Ea nu se mulțumește să mobilizeze noțiuni împrumutate din psihanaliză, din sociologie, din antropologie etc. pentru a le „aplica” pe texte literare: scopul nu mai rezidă în proiectarea unui univers (științele umane) pe un altul (literatura), străin de cel dintâi, ci în explorarea universului discursului.

Cel de-al doilea aspect constă în faptul că, odată cu dezvoltarea disciplinelor discursului, se modifică și distribuția rolurilor între științele limbajului și stilistică. Stilisticianul clasic utilizează lingvistica drept un fel de cutie de instrumente ce îi permite să-și explice intuițiile de cititor; lingvistica în calitate de știință nu joacă un rol cu adevărat euristic. Această remarcă se aplică atât stilisticii „școlare”, cea a explicării textului, cât și stilisticii spitzeriene. În schimb, din perspectiva analizei discursului, științele limbajului intervin în două moduri, și nu numai în funcție de raportul ancilar tradițional al „gramaticii” (chiar dacă aceasta a devenit între timp „lingvistică”) față de literatură. Recurgerea la lingvistică nu mai este doar recurgerea la un instrument elementar sau, așa cum se întâmpla în structuralism, la câteva principii de organizare foarte generale; ea constituie un adevărat instrument de investigație: în cazurile în care ne mulțumeam să validăm cu noțiuni de gramatică descriptivă comună concluzii fundamentate de o simplă înțelegere subtilă a textului, devine imperioasă elaborarea unor interpretări pentru a căror apariție intuiția n-ar fi fost îndeajuns. Ceea ce era considerat a fi un simplu auxiliar intervine chiar în construcția protocoalelor de cercetare și interpretare. Progresele care au fost făcute în materie de genuri de discurs, de polifonie enunțiativă, de mărci ale interacțiunii orale, de procese argumentative, de legi ale discursului, de relații anaforice etc., ne fac să formulăm în termeni diferiți raporturile dintre cercetările din domeniul limbii și cercetările din domeniul literaturii. Există de acum înainte o „ordine a discursului” specifică, parcurs obligatoriu întru înțelegerea actului literar.

### Noțiunea de discurs

Noțiunea de discurs rămîne totuși dificil de folosit. Ea joacă într-un fel un rol dublu. Pe de o parte, deține anumite valori clasice în lingvistică, pe de altă parte, este susceptibilă de a fi supusă unui uz prea puțin controlat, ca un cuvînt-cheie pentru o anumită concepție asupra limbii. Vorbind despre *discursul* literar, facem să conveargă un anumit număr de idei-forță care ne influențează propria abordare a literaturii. La fel stau lucrurile și în cazul pragmaticii din care, oricît de mult am încerca, nu am putea reuși să facem o disciplină bine circumscrișă. Pe scurt, am putea spune că „discursul” și „pragmatica”, fiecare în domeniul său, sînt noțiuni solidare: una din perspectiva obiectului, cealaltă din perspectiva modurilor de a-l înțelege.

În lingvistică, noțiunea de „discurs” intră în diverse opoziții:



– Poate desemna o unitate lingvistică constituită dintr-o succesiune de fraze. În această accepțiune, lingvistul distribuționalist Z. S. Harris vorbește în anii 1950 de „analiza discursului”, iar alții vorbesc despre „gramatica discursului”. Astăzi se preferă în general sintagma „lingvistică textuală”.

– Poate intra în opoziție cu „limba”, considerată un sistem de valori virtuale. În acest caz sîntem foarte aproape de opoziția saussuriană limbă/vorbire. Putem da, de fapt, noțiunii de „discurs” o orientare *sociologică* sau o orientare *psihologică* (este cazul unui lingvist ca G. Guillaume).

– La É. Benveniste, discursul se apropie de „enunțare”, fiind „limba așa cum este ea asumată de persoana care vorbește, și în condiția de intersubiectivitate care singură face posibilă comunicarea lingvistică”<sup>1</sup>.

– La un nivel superior, „discursul”, considerat ca o folosire restrînsă a sistemului („discurs comunist”, „discurs științific”...), se opune „limbii”, definită ca un sistem comun membrilor unei comunități lingvistice. În această folosire, „discursul” este un termen ambiguu, căci poate desemna atît sistemul care permite producerea unui ansamblu de texte, cît și ansamblul respectiv în el însuși: „discursul științific” este atît *ansamblul de texte* produse de oamenii de știință, cît și *sistemul* care permite ca ele să fie produse, respectivele texte, precum și alte texte calificate drept științifice. Se produce așadar o alunecare constantă de la sistemul de reguli la enunțurile produse în mod efectiv.

Însă a vorbi despre „discurs” înseamnă de asemenea a ne demarca de o anumită concepție a limbajului și a semanticii, a activa cîteva idei-forță. În special următoarele, care intră în mod direct în sfera studiului actului literar:

– *Discursul presupune o organizare transfrastică*. Acest lucru nu înseamnă că el cunoaște în mod obligatoriu dimensiuni superioare frazei, ci că mobilizează structuri de un ordin diferit de cele mobilizate de frază. Proverbul este discurs, chiar dacă nu este constituit decît dintr-o singură frază. Discursurile sînt supuse unor reguli de organizare în vigoare într-o comunitate determinată, cele ale multiplelor genuri de discurs.

– *Discursul este o formă de acțiune*. Problematika actelor de limbaj dezvoltată de filosofi cum ar fi J. L. Austin și J. R. Searle a difuzat masiv ideea că orice enunțare constituie un act ilocuționar. La un nivel superior, aceste acte elementare se integrează în activitățile lingvistice ale unui *gen* determinat (o broșură, o consultație medicală, un jurnal televizat...), acestea, la rîndul lor fiind inseparabile de activitățile nonverbale. Ideea că vorbirea este o activitate poate părea banală, însă ea modifică modelele tacite care ne guvernează modul de abordare a textelor. Unele gesturi sînt perimate: în special cel care constă în a le demonta pentru a ne întreba apoi ce relație întrețin textele cu lumea. Activitate singulară, însă de asemenea o activitate printre multe altele, discursul literar provine din lumea pe care trebuie să o „reflecte”.

<sup>1</sup> *Probleme de lingvistică generală*, trad. de Lucia Magdalena Dumitru, Teora, București, 2000.

– *Discursul este interactiv.* Manifestarea cea mai evidentă a acestei interactivități este conversația, în care cei doi parteneri trebuie să-și coordoneze intervențiile. Însă nu toate discursurile aparțin conversației; acest lucru apare clar în special în domeniul literaturii. În aceste cazuri mai putem vorbi de interactivitate? Un mod comod de a menține totuși principiul că discursul este în totalitate interactiv ar fi acela de a considera că schimbul oral constituie folosirea „autentică” a discursului și că celelalte forme de enunțare sînt utilizări care și-au pierdut din putere. Însă acest lucru ar însemna să confundăm *interactivitatea* fundamentală a discursului cu *interacțiunea orală*. Orice enunțare, chiar și produsă în absența unui destinatar, este de fapt înțeleasă într-o *interactivitate* constitutivă, ea este un schimb, explicit sau implicit, cu alți locutori, virtuali sau reali. Din această perspectivă, conversația nu trebuie considerată drept *Discursul* prin excelență, ci doar unul dintre modurile de manifestare – chiar dacă este, fără nici o îndoială, cel mai important – a interactivității fundamentale a discursului. Desigur, textele literare nu se supun „maximelor conversaționale” asemenea cuvintelor schimbate la colțul străzii, însă ele nu se pot sustrage interactivității esențiale a discursului. Nici un scriitor nu poate să iasă de sub incidența „principiului cooperării”: operele literare există nu pentru că literatura ar fi în afara oricărei interacțiuni, ci pentru că ea este o conversație imposibilă și profită pe deplin de această imposibilitate. În plus, această „conversație imposibilă” corespunde unor cazuri foarte diferite, variind în funcție de modurile de exercitare a literaturii: poezia galantă se sprijină pe conversația mondenă, poezia romantică o respinge.

– *Discursul este orientat.* Nu doar pentru că este conceput în funcție de intenția locutorului, ci și pentru că se desfășoară în timp. Discursul se construiește în funcție de o finalitate, trebuie să ducă undeva. Însă poate să devieze pe parcurs (digresiunile...), să revină la direcția sa inițială, să-și schimbe direcția etc. Linearitatea sa se manifestă adesea printr-un joc de anticipări sau de întoarceri în trecut din partea locutorului, care efectuează un adevărat „ghidaj” pentru cuvîntul său. Însă acest ghidaj se face în condiții foarte diferite; enunțul poate fi ținut de un scriitor care îl controlează de la început pînă la sfîrșit, cum este cazul într-o carte, sau poate fi întrerupt și deviat în orice moment de către un interlocutor. În scris sau în enunțările orale ritualizate, dacă locutorul pierde controlul firului discursiv, nu poate fi vorba decît de o punere în scenă.

– *Discursul este contextualizat.* Discursul nu intervine într-un context: nu există discurs decît contextualizat. În plus, discursul contribuie la definirea propriului său context pe care poate să-l modifice în decursul enunțării. Acesta este un aspect deosebit de important, după cum vom vedea cînd vom analiza scena de enunțare a operelor.

– *Discursul se află în responsabilitatea cuiva.* Reflectarea asupra formelor de subiectivitate inerente enunțării este una din axele majore ale analizei discursului. Discursul presupune „un centru deictic”, o sursă de repere personale, temporale, spațiale; însă presupune de asemenea atribuirea responsabilității enunțurilor diferitelor instanțe puse în scenă în enunțare. Această separare posibilă



dintre centrul deictic și sursa punctului de vedere este fundamentală pentru analiza textelor „dialogice”. Or, se știe că discursul literar este unul din locurile privilegiate de manifestare a dialogismului.

– *Discursul este condus de norme.* Ca orice comportament social, este supus atât unor norme sociale foarte generale, cât și unor norme specifice de discurs. În mod fundamental, actul enunțării nu se poate afirma fără a-și justifica într-un mod sau altul dreptul de se prezenta așa cum se prezintă. Înscrierea sa în genuri de discurs contribuie într-un mod esențial la acest efort de legitimare care se identifică cu exercițiul vorbirii: un gen implică prin definiție un ansamblu de norme împărtășite de participanții la activitatea de vorbire.

– *Discursul este înțeles în interdiscurs.* El nu capătă un sens decât în interiorul universului altor discursuri prin care trebuie să-și croiască drum. Pentru a interpreta cel mai mic enunț, trebuie să-l punem în relație cu multe altele. Problematika „intertextualității” și a „arhitextualității”<sup>1</sup> (Genette), aflată în centrul studiilor literare, merg în același sens, însă au uneori tendința să vadă în el un fel de privilegiu al literaturii, în timp ce el nu este decât o dimensiune a oricărei activități discursive, care în literatură ia doar o alură specifică.

În linii mari, a considera faptul literar „discurs” înseamnă a contesta caracterul central al acestui punct fix, această origine „fără comunicare cu exteriorul”, pentru a relua celebra formulă din *Contre Sainte-Beuve* a lui Proust, care ar fi instanța creatoare. Acest lucru înseamnă să renunțăm la fantasma operei *în sine*, în dubla sa accepțiune de operă aflată în autarhie și de operă din străfundurile conștiinței creatoare; înseamnă, de asemenea, să restituim operele spațiilor care le fac posibile, în care ele sînt produse, evaluate, organizate. Condițiile lui *a spune* traversează în acest spațiu *ceea ce este spus*, iar *ceea ce este spus* trimite la propriile sale condiții de enunțare (statutul scriitorului asociat modului său de poziționare în câmpul literar, rolurile atașate genurilor, relația cu destinatarul construită cu ajutorul operei, suporturile materiale și modurile de circulație ale enunțurilor etc.). Din momentul în care nu putem separa instituția literară de enunțarea care configurează lumea, discursul nu se retrage în interioritatea unei intenții, el devine o forță care consolidează, vector de poziționare, construcție progresivă, prin intermediul unui intertext, a unei anumite identități enunțative și acțiune de legitimare a spațiului propriei enunțări. Sîntem deci departe de universul estetic proclamat de romantism al cărui centru era constituit, în mod direct sau indirect, de individualitatea creatoare. În mod direct cînd se studia viața autorului; în mod indirect cînd i se studia „contextul” creației sau cînd i se citea textul ca expresie a unei „viziuni asupra lumii”.

Fie că invocăm „legile discursului”, „contractele de vorbire”, „amenințările asupra feței pozitive sau negative”, enunțarea literară nu iese din sfera Dreptului. Vorbirea și dreptul la cuvînt se îmbină. De unde poate veni în mod legitim vorbirea, cui pretinde ea că se adresează, în ce modalitate, în ce moment,

<sup>1</sup> Adică de înscriere într-o serie generică.





## DISCURSUL LITERAR

în ce loc, iată lucruri de la care nici o enunțare nu se poate sustrage. Iar scriitorul știe acest lucru mai bine decât oricine, el, al cărui discurs nu conține să-și impună dreptul la existență, să justifice un lucru ce nu poate fi susținut și din care el provine, și pe care îl amplifică dorind să-l reducă. Opera nu își poate desfășura lumea *sa* decât construind în chiar această lume necesitatea acestei desfășurări. Abundentă producție „encomiastică”, toate aceste „dedicații”, aceste „epistole către ducele de X” sau „doamnei de Z”, considerate drept complet străine de literatură – triste compromisuri pe care, pentru a supraviețui, scriitorul ar fi trebuit să le facă cu cei aflați la putere – ne trimit la necesitatea constitutivă a oricărei literaturi. Din momentul în care raționăm în termeni de instituție, norme, autoritate, vorbirea nu conține să se reglementeze.

Nu mai există pe de o parte un „text” și, de cealaltă parte, dispus în jurul lui, un „context”. Departe de ideea că a ține cont de comunicarea literară înseamnă a interzice accesul la ceea ce ar fi esențial în operă, dispozitivul enunțării apare astfel drept condiția, motorul și scopul enunțării. Fără doar și poate, a oferi opere capabile de a transcende contextul în care au fost produse este pretenția constitutivă a literaturii; însă când studiem opera raportînd-o la dispozitivul său de enunțare, în loc să o considerăm ca un monument transmis prin tradiție, exterioritatea contextului se dovedește a fi o evidență înșelătoare. Nu putem concepe opera ca pe o înlanțuire de „conținuturi” ce ar permite „exprimarea”, într-un mod mai mult sau puțin ocolit, a unor ideologii sau mentalități. „Conținutul” unei opere este în realitate traversat de trimiterile la condițiile proprii enunțării. Contextul nu este plasat în exteriorul operei, într-o serie de straturi succesive; textul este gestiunea propriului său context. Operele vorbesc într-adevăr despre lume, însă enunțarea lor este parte integrantă din lumea pe care au rolul să o reprezinte. Nu există pe de o parte un univers de lucruri și de activități tacite, iar pe de altă parte reprezentări literare desprinse de el, care i-ar reflecta imaginea. La rîndul ei, literatura constituie o activitate; ea nu ține doar un discurs despre lume, ci își organizează propria prezență în această lume. În loc să pună operele în relație cu instanțe aflate la mare distanță de literatură (clasele sociale, mentalitățile, evenimentele istorice, psihologia individuală...), reflectarea în termeni de discurs ne obligă să ne îndreptăm atenția către marginile imediate ale textului (ritualurile sale de scriere, suporturile materiale, scena de enunțare...).

O asemenea remodelare a noțiunii de context ne cere de asemenea să ne demarcăm de reprezentarea creației literare ce s-a impus o dată cu romantismul. Am putea să o rezumăm prin scenariul naufragiatului care aruncă o sticlă în mare. Izolat pe o insulă psihică sau socială, scriitorul este un om care hotărăște să se facă recunoscut de către semenii prin intermediul scriiturii sale. El concepe un mesaj, îl scrie, îl introduce într-o sticlă pe care o aruncă în mare. Apelul său are toate șansele să se piardă pe drum; presupunînd chiar că ar ajunge la cineva, este foarte posibil să nu fie înțeles corect. Dacă este înțeles, dacă valoarea sa este recunoscută, societatea îl va căuta pe nefericit și îl va readuce încununat de glorie printre semenii săi. Însă foarte adesea gloria nu-i este atribuită decât după moarte.



Un asemenea scenariu definește un proces liniar: mai întâi o nevoie de a se exprima, apoi conceperea unui sens, apoi alegerea unui suport și a unui gen, apoi redactarea, apoi căutarea unei instanțe de difuzare, apoi descoperirea ipotetică a unui destinatar, în cele din urmă eventuala recunoaștere a legitimității literare a autorului său. Acestui tip de schemă ar trebui să i se prefere tipurile schematice ale dispozitivelor comunicaționale care includ atât autorul, cât și publicul și suportul material al textului, care nu consideră genul ca pe o învelitoare contingentă, ci ca pe o parte integrantă a mesajului, nu separă viața autorului de statutul scriitorului și nu consideră subiectivitatea creatoare independentă de activitatea sa de scriere. Legitimarea operei nu este un fel de consacrare finală, improbabilă, care vine să-i ateste valoarea, ci ea organizează ansamblul procesului de constituire a operelor în funcție de o anticipare a modului său de difuzare. Chiar și în lucrările sale cele mai solitare scriitorul trebuie să se situeze neîncetat în raport cu normele instituției literare.

## Capitolul 4

### Instituția discursului

Analiza discursului s-a dezvoltat în a doua jumătate a anilor 1960, practic paralel cu două subiecte de reflecție foarte diferite ca natură: sociologia câmpurilor lui Bourdieu și arheologia lui Foucault. Considerăm că ne revine datoria de a o situa față de acestea din urmă.

#### Sociologia câmpului literar

Diferențierea analizei discursului literar de sociologia câmpului literar se impune cu atât mai mult cu cât în viziunea multora ele par foarte apropiate. Nu vom rezuma în detaliu problematica lui P. Bourdieu, larg difuzată astăzi<sup>1</sup>. Vom sublinia doar câteva puncte de divergență dintre cele două demersuri.

Spre deosebire de sociologia literaturii care studia în mod special piața cărții (genurile, tirajele, difuzarea), consumul (cine ce citește, când, unde?...), casta scriitorilor (număr, venituri, origine socială, traiectorii...), instituțiile (Academia, premiile, critica...), Bourdieu privilegiază strategiile de legitimare a agenților în interiorul unui „câmp literar” care se conformează unor reguli proprii.

<sup>1</sup> Pentru o prezentare didactică și bibliografie a se consulta cartea lui Fabrice Thumerel, *Le champ littéraire français au XX<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin, Paris, 2002. A se vedea și J. Jurt, *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Wissenschaftliche Gesellschaft, Darmstadt, 1995.



## DISCURSUL LITERAR

Cîmpul prezintă interesul de a fi un univers inclus în spațiul social, însă relativ autonom față de el. Acest lucru nu înseamnă că este ferit de conflictele exterioare: el acționează la rîndul său asupra exteriorului, în timp ce conflictele își pun amprenta într-un mod indirect asupra lui. Bourdieu consideră astfel că are mijloacele de a aborda un spațiu – cel al activității estetice – care este în mod tradițional refractar la abordările sociologice, taxate drept reduționiste sau acuzate că rămîn la periferia fenomenelor artistice.

El dorește să eludeze alternativa dintre analiza internă a operelor și analiza externă (marxism sau istorie literară), dintre „formalism” și „sociologism” (reprezentat, de exemplu, de lucrările lui L. Goldmann). Refuzînd să „explice opera pe baza unor variabile psihologice și sociale atribuite unui anumit autor”<sup>1</sup>, el îi reproșează analizei marxiste faptul că privește operele „ca pe o simplă reflectare sau ca pe o «expresie simbolică» a lumii sociale”, precum și faptul că le „raportează direct la caracteristicile sociale ale autorilor sau ale grupurilor care le sînt destinatarii declarați sau presupuși, pe care ele au rolul de a le exprima”<sup>2</sup>.

În concepția lui Bourdieu, trebuie să se pună în relație „spațiul operelor (adică forme, stiluri etc.), conceput ca un cîmp de luări de poziție ce nu pot fi înțelese decît relațional, sub forma unui sistem de foneme, adică sub forma unui sistem de abateri diferențiale și spațiul școlilor sau al autorilor conceput sub forma unui sistem de poziții diferențiale în cîmpul de producție”<sup>3</sup>. În cazul cîmpului literar, ca și în cel al altor arte, există adesea „un interes pentru dezinteresare” pentru a servi mai bine interesului său. Cîmpului îi este asociat „un habitus”, un sistem de dispuneri încorporate care ne fac să ne însușim mai mult sau mai puțin regulile implicite ale sistemului. Poziționările actorilor sînt determinate de aceste dispuneri și de cele posibile pe care le eliberează cîmpul, în funcție de raportul de forțe de la un moment dat. Producătorii cîmpului literar, în același timp agenți și pacienți, duc o luptă permanentă pentru a dobîndi un maximum de autoritate, ceea ce îi obligă să definească strategiile continuu reînnoite.

Ca și analiza discursului literar, sociologia cîmpului literar a lui Bourdieu nu este o disciplină concepută pentru literatură: ea nu este decît unul din domeniile sociologiei. Ca și analiza discursului, ea introduce medieri de ordin instituțional: alături de „eul creator” (Proust), suport al unei „viziuni asupra lumii” singulare, ea îi acordă un rol crucial „scriitorului”, actorului care își asumă o anumită poziție în cîmp, încercînd să-l modifice în avantajul său.

Aceste asemănări evidente dintre cele două abordări nu trebuie totuși să le mascheze divergențele. Sociologia cîmpului este o ramură a unei teorii sociologice care nu se sprijină pe o anumită concepție a activității discursive (a enunțării, a textului, a relației dintre text și context). În zadar se străduiește ea, nu poate ieși din opoziția dintre structură și conținut; dacă uneori Bourdieu se arată interesat de

<sup>1</sup> *Regulile artei. Geneză și structură a cîmpului literar*, trad. de Bogdan Ghiu și Toader Saulea, Editura Univers, București, 1998, pp. 65-66.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 284.

<sup>3</sup> *Raisons pratiques*, Seuil, Paris, 1996, pp. 69-70.

conținutul ficțiunilor literare<sup>1</sup>, acest interes nu depășește concepția spontană a operei ca reflectare a unei realități sociale date. O asemenea sociologie nu-și propune să articuleze structurările „conținuturilor”, enunțarea și activitatea de poziționare într-un câmp; or, tocmai aici se află motorul activității creatoare. La Bourdieu există actori într-un câmp, însă nu și scenă de enunțare; activitatea enunțativă nu contribuie la crearea contextului operei. „Adevărul” există deja, dat în context, adică o poziție în câmp, activitatea creatoare nefăcînd decît să îl prezinte și să îl întărească.

În aceste condiții este ușor să ne dăm seama de dificultatea întîlnită de o asemenea sociologie în momentul în care se situează în raport cu demersurile tradiționale din facultățile de litere. Ea este condamnată să oscileze între două atitudini, pe care le adoptă după nevoia de moment.

Prima constă în intrarea în conflict cu apărătorii studiilor literare tradiționale, în denunțarea refuzului lor interesat de a înscrie social producția literară. Însă cei care fac astfel obiectul acestor atacuri – într-o mare măsură justificate – denunță la rîndul lor o încercare „reducționistă” sau „sociologistă”, incapabilă să accepte această parte de exces constitutivă pentru creația literară: ei acuză sociologia câmpului că vede în condițiile creației (lupta pentru dominație) însăși cauza operei, dacă nu chiar sensul său ultim.

A doua atitudine a celor afiliați sociologiei câmpului literar îi face să atenueze caracterul tranșant al demersului lui Bourdieu, promovînd ideea că el nu este decît o „lectură” printre altele. Avantajele unei asemenea atitudini ies imediat în evidență: ea permite evitarea conflictului cu marea majoritate a specialiștilor în literatură. Însă acest compromis plătește un preț, pecetluind renunțarea la un aspect esențial: sociologia câmpului, prin natura ei, nu poate fi o „lectură” printre altele, ea nu este doar un profund demers critic la adresa „iluziilor” care se află la baza reprezentărilor dominante din literatură și a aplicațiilor pe care acestea le fac posibile (în special evaluarea și comentariile operelor), ea este de asemenea o teorie generală a producției simbolice.

Bourdieu nu a încetat să critice cadrul de reflectare al literaților puri care îi consideră demersul restrictiv. El vede aici o apărare împotriva deziluziei pe care o produce fără doar și poate demersul său ce demistifică *illusio*-ul susținătorilor facultăților de litere. Putem însă pune sub semnul îndoielii amenințarea venită din partea criticii sale, avînd în vedere faptul că ea le oferă acestor susținători o copie palidă, ideală pentru comparație. Nimic mai simplu pentru un om de litere pur decît să repete la adresa lui Bourdieu operația lui Proust față de Sainte-Beuve (sau mai bine zis a imaginii pe care Proust o dă despre Sainte-Beuve), care constă în a trasa o frontieră între profan și sacru, între determinările „exterioare” și „interiorul” operei, acesta din urmă fiindu-i inaccesibil istoricului sau sociologului.

Nu putem totuși să eludăm faptul că frontiera dintre sociologia literaturii și demersul analizei discursului devine practic imposibil de trasat în momentul în

<sup>1</sup> Astfel, în *Regulile artei*, 1992, studiul poziției lui Flaubert în câmpul literar este asociat unui studiu al traiectoriei sociale și geografice a eroului din *Educația sentimentală* (pp. 11-62).



care, după cum face A. Viala, se urmărește trecerea de la sociologia literaturii la „sociopoetică”, îmbinându-se demersul sociologic cu cel poetic:

„Prima dimensiune (valoarea socială a genurilor și formelor) se înscrie în logica analizei statutului social al literaturii; a doua în analiza construcțiilor discursive ale semnificației. Să spunem, pentru a rezuma, că prima solicită înainte de toate sociologia istorică, iar că a doua solicită înainte de toate poetica formală [...]. Îmbinarea lor în sociopoetică nu este destinată să realizeze un montaj în plus în seria «psihocritică», «sociocritică» etc., ci să definească bine un cadru și un protocol în sînul cărora poeticianul poate să întreprindă o interogare sociologică, iar sociologul o interogare poetică, nu după bunul lor plac, ci după exigențele logice ale investigațiilor lor”<sup>1</sup>.

Dacă la stadiul de proiect nu există o diferență clară între sociopoetică și analiza discursului, la nivelul demersurilor situația este complet diferită. Analiza discursului literar este o ramură a analizei discursului, mobilizînd și adaptînd conceptele acesteia; dincolo de acest prag, ea ține de științele limbajului. Sociopoetica, în schimb, este o disciplină anume concepută pentru studiul literaturii, însă căreia îi rămîne să-și construiască instrumentele. Analiza discursului pare mai în măsură să modifice în mod semnificativ felul în care este privită literatura, pe care o abordează de la bun început ca discurs, dizolvînd reprezentările tradiționale ale textului și contextului. În plus, ea nu este concepută, ca *sociopoetica*, într-un conflict deschis exclusiv cu sociologia. Ea oferă un spațiu de cercetare specific punctului de întîlnire al întregului ansamblu de științe umane și sociale.

### Dincolo de arheologie

În cazul „arheologiei” lui Foucault situația este foarte diferită, avînd în vedere că noțiunea de discurs se găsește în centrul dispozitivului său conceptual. Ar însemna totuși să fim victima unei iluzii retrospective dacă am vedea în Foucault inițiatorul subiectelor de reflecție pentru analiza discursului, care nu au fost influențate de el decît într-un mod indirect; de altfel, el nu s-a instituit niciodată în fondatorul unei discipline, decît în mod ironic. Desigur, și-a anunțat intenția de a refundamenta „aceste discipline atît de nesigure în privința propriilor granițe și atît de indecise în privința propriului lor conținut pe care le numim istoria ideilor, sau a gîndirii, sau a științelor, sau a cunoștințelor”, însă această muncă de refundamentare, care aduce pe scenă un fel de îndoială hiperbolică carteziană sau de *epoche* fenomenologică, rămîne în mare măsură în sfera filosofică: ideea este să ajungi la „eliberarea de un întreg joc de noțiuni ce

<sup>1</sup> *Approches de la réception*, de G. Molinié și A. Viala, PUF, Paris, 1993, p. 155.

diversifică, fiecare în felul ei, tema continuității”<sup>1</sup>, „la suspendarea unităților care se impun în modul imediat”<sup>2</sup>, să scoatem „din circuit continuitățile nereflectate cu ajutorul cărora organizăm din capul locului discursul pe care ne propunem să-l analizăm”<sup>3</sup>, să evidențiem „într-o puritate non-sintetică, câmpul faptelor de discurs”<sup>4</sup>, să proiectăm „o descriere pură a evenimentelor discursive”<sup>5</sup>.

Nu e mai puțin adevărat că un anumit număr de noțiuni elaborate în *Arheologie* reprezintă tot atâtea idei-forță pentru analiza discursului, sau mai bine zis pentru stilul analizei discursului care ne interesează aici. În primul rând, afirmarea unei ordini a discursului, care nu este reductibilă nici la limbă, nici la instanțe sociale sau psihologice:

„În cazul de față însă, nu este vorba de a neutraliza discursul, de a-l transforma în semn pentru altceva și de a-i traversa propria-i densitate pentru a ajunge la ceea ce rămîne, tăcut, dincoace de el, ci din contră, de a-l menține în această consistență a lui, de a-l face să apară în complexitatea care îi este specifică [...]. Aș dori să arăt că discursul nu este o suprafață subțire de contact – sau de conflict – între o realitate și o limbă, intricația unui lexic și a unei experiențe; aș dori să demonstrez pe exemple precise, că analizînd discursurile înseși, vedem cum slăbește strînsoarea, în aparență atît de trainică, dintre cuvinte și lucruri, și se desprinde un ansamblu de reguli proprii practicii discursive [...]. Sarcină care constă în a nu – în a nu mai trata discursurile ca pe niște ansambluri de semne (de elemente semnificative trimițînd la conținuturi și la reprezentări), ci ca niște practici care își formează în mod sistematic obiectele despre care vorbesc”<sup>6</sup>.

Ordinea discursului implică forme de subiectivitate ireductibile la împărțirile tradiționale, dispozitive de enunțare care în același timp permit să se întîmple evenimente enunțative constituind totodată, prin însăși existența lor, evenimente.

„Discursul, astfel conceput, nu este manifestarea, maiestuos desfășurată, a unui subiect care gîndește, cunoaște și spune: dimpotrivă, este un ansamblu în care pot fi determinate dispersia subiectului și discontinuitatea lui în raport cu el însuși. Este un spațiu de exterioritate în care se desfășoară o rețea de amplasamente distincte. [...] nu prin recursul la un subiect transcendențial sau la o subiectivitate psihologică trebuie definit regimul enunțărilor ei (a unei formații discursive)”<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> *Arheologia cunoașterii*, op. cit., p. 27.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 29.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 31.

<sup>4</sup> Op. cit., p. 33.

<sup>5</sup> Op. cit., p. 34.

<sup>6</sup> Op. cit., pp. 59-61.

<sup>7</sup> p. 67.



De fapt, conceptele elaborate în *Arheologia* pot fi citite ca o critică multiformă la adresa premiselor hermeneutice și filologice. Acest lucru permite regîndirea unui întreg ansamblu de procedee și de noțiuni străvechi ce prevalează în modul nostru de a trata textele. A respinge noțiuni cum ar fi „viziunea asupra lumii”, „autorul”, „documentul”, „influența”, „contextul” etc., înseamnă a elibera un spațiu pentru demersul analizei discursului ce pune în prim plan învăluirea reciprocă a enunțării și a locului în instituțiile cuvîntului.

Însă lucrarea lui Foucault este derutantă. Corpusul său de referință este în mare măsură împrumutat din *Cuvintele și lucrurile*, adică din genealogia cîtorva științe după Renaștere. La acest lucru se adaugă materiale împrumutate din istoria medicinei, prima ocupație a autorului. Un asemenea corpus nu poate decît să influențeze teoria; este vorba de fapt despre tipuri de text pentru care materialitatea lingvistică și textuală pare, pe nedrept, de altfel, mai ușor de eludat decît pentru altele. În zadar vorbește Foucault despre „discurs” sau despre „funcție enunțiativă”, el manipulează de fapt elemente care se situează la un nivel într-un fel prelingvistic și pretextual. Acest lucru își pune amprenta pe concepția pe care o propune despre discurs. Următoarele rînduri sînt revelatoare:

„Ceea ce descriem ca «sisteme de formare» nu constituie etajul terminal al discursurilor, dacă prin acest termen înțelegem textele (sau cuvintele spuse) așa cum se prezintă ele, cu vocabularul, sintaxa, structura lor logică sau organizarea lor retorică. Analiza rămîne dincoace de nivelul manifest al construcției încheiate [...] dacă studiază modalitățile de enunțare, ea nu supune interogației nici stilul, nici înlănțuirea frazelor; într-un cuvînt, ea lasă doar schițată forma finală a textului”<sup>1</sup>.

Un analist al discursului nu poate decît să respingă această concepție stratificată în care organizarea textuală nu ar fi decît un fenomen de suprafață, în care strategiile interacționale ar fi reduse la statutul de accesorii: „stil”, „retorică”... Această dificultate intră în consonanță cu dificultățile ridicate de chiar noțiunea de „arheologie”: există o anumită tensiune între inspirația net structuralistă a acestei „arheologii” și gîndirea care aduce în prim plan „funcția enunțiativă” și, mai pe larg, subiecte de reflecție familiare astăzi curentelor pragmatice.

Restrîngînd domeniul lingvisticii la studiul frazei, Foucault respinge de fapt orice aport al lingvisticii, redusă la o știință a „limbii”, în sens saussurian, sau a „competenței”, în sens chomskian. Formîndu-și o concepție atît de săracă asupra lingvisticii, el poate să rezerve cîmpul „discursului” pentru arheologia pe care o promovează. Lucru ce se împotrivește demersului analizei discursului, care pentru a duce la bun sfîrșit „refundamentarea” dorită de Foucault postulează, dimpotrivă, necesitatea de a recurge la sprijinul acordat de științele limbajului.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, pp. 92-93.

## Instituția discursului și instaurarea discursului

Un mod de a lua cunoștință de schimbările operate de sociologia câmpului și demersul lui Foucault, și de a le reorienta, este de a păstra la baza raționamentelor noțiunea de *instituție discursivă*.

Folosită în accepțiunea ei imediată, noțiunea de *instituție literară* desemnează viața literară (artiștii, editorii, premiile...). Putem să-i lărgim domeniul de validitate, așa cum o fac mulți sociologi, ținând cont de ansamblul cadrului social al activității numite literare, atât prin reprezentările colective pe care ni le facem despre scriitori, cât și prin legislație (drepturile de autor), instanțele de legitimare și de reglementare a producției, a evenimentelor (concursuri și premii literare), gesturile uzuale din meserie (trimiterea manuscrisului la un editor...), habitus-urile, carierele previzibile etc. Această lărgire a câmpului de viziune a reînnoit profund concepția despre discursul literar.

Însă asistăm aici la ceva mult mai important decât o simplă reînnoire a istoriei literare printr-o sociologie deosebit de sensibilă la specificitatea proceselor de producție simbolică. Conceptul de instituție permite accentuarea medierilor complexe conform cărora literatura este instituită drept activitate relativ autonomă. Scriitorii produc opere, însă scriitorii și operele sînt, într-un fel, la rîndul lor produși de un întreg complex instituțional de activități. Astfel trebuie să-i acordăm *instituției discursive* (sintagmă în care se îmbină inextricabil instituția ca acțiune de orînduire, proces de construire legitimă și instituția în sensul obișnuit de organizare de activități și aparate) toată importanța pe care o merită. Ce contează aici este reversibilitatea dintre aspectul dinamic și cel static, dintre activitatea enunțiativă și structurile care o condiționează și sînt produse de ea. Relația dintre „instituție” și „discursivă” implică o învăluire reciprocă: discursul nu se produce decât dacă se manifestă prin intermediul acestor instituții de vorbire care sînt genurile de discurs, gîndite prin metafora ritualului, contractului, punerii în scenă; la rîndul ei, instituția literară este reconfigurată neconținut de către discursurile pe care le face posibile. Fiecare gest creator mobilizează, fie că vrea sau nu, spațiul care îl face posibil, iar acest spațiu nu există decât prin gesturile creatoare a căror existență este făcută posibilă de el.

Conceptul de instituție discursivă este într-un fel pivotul acestei mișcări; el articulează:

– *instituțiile*, cadrele de ordin divers care dau sens unei anumite enunțări: structura câmpului, statutul scriitorului, genurile de text...;

– mișcarea prin care se *instituie* discursul, instaurînd progresiv o anumită lume în enunțul său și, în același timp, legitimînd scena de enunțare și poziționarea în câmp, care fac acest enunț posibil.

Opera, prin lumea pe care o configurează în textul ei, reflectă, legitimîdu-și, condițiile propriiei sale activități enunțiative. De aici rezultă rolul crucial pe care trebuie să-l joace „scena enunțării”, care nu este reductibilă nici la text și nici la o situație de comunicare pe care am putea-o descrie din exterior. Instituția



discursivă este activitatea prin care trec una în alta, pentru a se fundamenta, opera și condițiile sale de enunțare. Fundamentare reciprocă care constituie motorul activității literare.

Această concepție contrastează cu un anumit număr de obișnuințe. Desigur, analiza discursului, cel puțin în orientarea sa „franceză”, a pus constant în relație operațiile discursive și condițiile sociale ale producerii sau receptării lor: a interpreta consta în a raporta suprafața textuală la „condițiile producerii sale”. Aceste abordări dezvoltate în anii 1960-1970, puternic marcate de marxism, își propuneau mai ales să explice procesele de producere a discursurilor raportându-le la condiții determinate, sociale, ideologice, istorice. Ele se opuneau astfel demersurilor de tip hermeneutic, care privilegiau lectura. Însă și unele și celelalte considerau textul ca o „expresie”; hermeneutul dorea și el să regăsească, dincolo de operă, pământul în care își avea rădăcinile și care îi dădea sens: conștiința creatoare, tradiția, geniul popoarelor sau înrădăcinarea limbii într-o națiune.

Pentru a relua termenii lui F. Cossutta, în analiza discursului „trebuie avută în vedere dimensiunea interpretativă, analizându-se nu raportul frontal dintre text și dimensiunea socială, ci felul în care el operează tranzacția față de situația de enunțare: o reconfigurează prin dispozitivul său scenografic, tinzând astfel să se demarcheze de ea pentru a impune mai clar un nou fel de a spune”<sup>1</sup>. Opera se enunță printr-o situație care nu este un cadru prestabilit și fix: ea presupune o scenă de vorbire determinată pe care trebuie să o valideze prin chiar enunțul său. Ea se legitimează printr-o mișcare circulară: prin lumea pe care o instaurează trebuie să justifice tacit scena de enunțare pe care o impune de la bun început.

Aceste considerații vor fi analizate pe larg în capitolele următoare printr-o rețea de concepte (genuri de discurs, scenografie, comunitate discursivă, paratopie etc.) care ne vor permite să privim faptul literar din punctul de vedere al condițiilor de emergență a operelor.

---

<sup>1</sup> „Catégories descriptives et catégories interprétatives en analyse du discours”, în J.-M. Adam, J.-B. Grize, M. Ali Bouacha (coord.), *Texte et discours: catégories pour l'analyse*, Éditions Universitaires de Dijon, 2004, p. 206.

PARTEA A DOUA

## **Discursuri constituyente**



## Capitolul 5

### Discursul literar ca discurs constituent

Compactizarea unui ansamblu de texte „literare”, după cum am văzut deja, este specifică esteticii romantice în care literatura are pretenția de a accede la un statut de excepție: pe de o parte, foșnetul infinit al cuvintelor zadarnice, „tranzitive”, a căror finalitate le este exterioară, pe de cealaltă parte, cercul restrâns al operelor, „in tranzitive”, care exprimă „viziunea asupra lumii a unui creator suveran. Această linie de demarcare a fost împrumutată și de instituția școlii: în ciuda eforturilor – rămase în mare măsură la stadiul de program – a câtorva lingviști de la începutul secolului, de a promova „o stilistică” generalizată la toate tipurile de text, școala a rezervat în mod constant stilistica studiului textelor literare.

Pentru comentatori, opera literară este net superioară textelor „profane” (articolelor de ziar, conversațiilor, documentelor administrative...). Problema se pune însă de îndată ce luăm în considerare alte tipuri de enunțuri, textele filosofice sau religioase, de exemplu. Antologiile de literatură se grăbesc să le facă un loc: lui Descartes sau lui Fontenelle pentru Franța secolului al XVII-lea, când vine vorba de discursul filosofic; lui Saint François de Sales, lui Bossuet sau lui Pascal, în ceea ce privește discursul religios. Toți aceștia acced la statutul de „mari scriitori”, pe motivul că stilul lor ar avea o calitate deosebită. Însă acest tip de justificare pierde esențialul: fără îndoială că Descartes sau François de Sales scriu „bine”, însă acest lucru se datorează unei necesități filosofice sau religioase istoric definite, și nu pentru că ar fi avut un supliment de calitate literară ce i-a făcut să-și depășească condiția prozaică de filosof sau de autor religios.

## DISCURSUL LITERAR

La polul opus acestui demers, apreciem că surprinderea fondului comun dincolo de care se vor diferenția discursul literar, filosofic și religios, este mult mai productivă decât extragerea din corpusul religios sau corpusul filosofic a câtorva texte care ar putea fi considerate demne de literatură. Devine astfel imperios să părăsim alternativa pernicioasă impusă de doxa romantică: fie menținem literatura în autarhia sa, fie o dizolvăm în oceanul fără margini al enunțurilor „comune”. O analiză temeinică a discursului literar nu trebuie să mențină disocierea primară dintre discursul literar și cel non-literar; dimpotrivă, ea trebuie să se sprijine pe concepte și metode care sînt, în mare parte, valabile și pentru alte tipuri de discurs. După părerea noastră, discursul literar nu este izolat, chiar dacă prezintă un caracter specific: el vine dintr-o zonă determinată a producției verbale, cea a *discursurilor constituente*<sup>1</sup>, categorie ce permite o mai bună înțelegere a relațiilor dintre literatură și filosofie, literatură și religie, literatură și mit, literatură și știință. Sintagma „discurs constituent” le desemnează în mod fundamental pe acele discursuri care se prezintă drept discursuri de Origine, validate fiind de o scenă de enunțare care se autorizează de la sine putere. A ține cont de relațiile dintre diferitele „discursuri constituente” și dintre discursurile constituente și cele non-constituente poate părea ca o precauție costisitoare, însă ea amplifică în mod semnificativ inteligibilitatea faptului literar. Problema *autorității* cuvîntului trece dincolo de domeniul literaturii, care nu este unicul tip de discurs fondat pe statutul într-un fel „șamanic” al unei surse enunțative aparținînd atît lumii mundane, cît și unor forțe situate deasupra oamenilor.

Categoria de „discurs constituent” nu este un cîmp de studiu sigur pe frontierele sale, ci un program de cercetare care permite atît degajarea unui anumit număr de invariante, cît și suscitarea unor întrebări inedite. Astfel, în momentul în care se lucrează pe discursuri atît de diferite la prima vedere, cum sînt discursurile religioase, științifice, filosofice, literare etc., și devine clar că multe dintre categoriile de analiză pot fi ușor transferate de la unul la altul, se ajunge în mod firesc la ipoteza că există un domeniu specific în centrul producției verbale a unei societăți, tipuri de discurs care au în comun un anumit număr de proprietăți referitoare la condițiile lor de emergență, de funcționare și de circulație. Gruparea discursului literar alături de cel religios, cel științific, cel filosofic presupune o anumită funcție (de a fonda și de a nu fi fondat de un alt discurs), un anumit decupaj al situațiilor de comunicare dintr-o societate (există locuri, genuri atribuite acestor discursuri constituente) și un anumit număr de invariante enunțative. Ne aflăm așadar în prezența unei categorii propriu-zis *discursive*.

Discursurile constituente sînt răspunzătoare pentru ceea ce am putea numi *archeion*-ul unei colectivități. Acest termen grec, etimon din latinescul *archivum*, prezintă o polisemie interesantă pentru perspectiva noastră: legat de *arche*, „sursă”, „principiu”, și pornind de aici, „poruncă”, „putere”, *archeion*-ul este sediul autorității, un palat, de exemplu, un corp de magistrați, sau arhivele publice.

<sup>1</sup> Noțiunea a fost introdusă într-un articol din 1995: D. Maingueneau și F. Cossutta, „L'analyse des discours constitutants”, *Langages*, nr. 117.



El leagă astfel strâns munca de *fondare* în și prin discurs, de determinarea unui loc asociat unui *corp de locutori consacrați* și de elaborarea *memoriei*<sup>1</sup>.

În calitatea lor de discursuri care dau sens actelor colectivității, discursurile constituente garantează nenumărate genuri de discurs. Jurnalistul angajat într-o dezbatere înflăcărată din societate va face apel la autoritatea savantului, teologului, scriitorului sau filosofului, însă nu și invers. Ele dețin astfel un statut singular: zone de cuvînt printre altele și cuvinte care pretind a fi deasupra oricăror altora. Discursuri limită, plasate pe o limită și vorbind despre limită, ele trebuie să stăpînească textual paradoxurile inerente statutului lor. Cu ele se formulează în toată acuitatea lor întrebările referitoare la carismă, la Întrupare, la delegarea Absolutului: pentru a nu fi autorizate decît de ele însele, trebuie să se instituie drept înrudite cu o Sursă legitimatorie. Ele sînt în același timp *auto-* și *hetero-constituente*, aceste două fețe chemîndu-se reciproc: doar un discurs care se *constituie* tematizîndu-și propria constituire poate juca un rol *constituent* față de alte discursuri.

Aceste discursuri au periculosul privilegiul de a se legitima reflectîndu-și în propria lor funcționare „constituirea”. Pretenția atribuită statutului lor decurge din poziția limită pe care o ocupă în interdiscurs: neavînd un alt discurs în amonte, nu se autorizează decît prin ele însele. Acest lucru nu înseamnă că celelalte multiple varietăți discursive (conversațiile, presa, documentele administrative etc.) nu le influențează; dimpotrivă, atît între discursurile constituente și non-constituente, cît și între discursurile constituente există o interacțiune continuă. Însă stă în natura acestora din urmă să nege această interacțiune sub pretenția că o supun unor principii.

Această *constituire* poate fi cuprinsă în două dimensiuni ce nu pot fi disociate:

- *constituirea* ca acțiune de stabilire legală, ca proces prin care discursul se instaurează reglementîndu-și propria urgență în interdiscurs;
- modurile de organizare, de coeziune discursivă, *constituirea* în sensul unei înlănțuirii de elemente ce formează o totalitate textuală.

Ținînd de analiza discursului, analiza „constituentei” discursurilor constituente trebuie să-și propună să arate conexitatea interdiscursivului și extradiscursivului, complexitatea organizării textuale și activității enunțiative. Enunțarea lor se desfășoară ca un dispozitiv de legitimare a propriului său spațiu, inclusiv pe versantul ei instituțional; ea articulează nașterea unui text și modul de înscriere într-un univers social. Urmărind logica „instituției discursive”, refuzăm să disociem operațiile enunțiative prin care discursul se instituie, construindu-și

<sup>1</sup> În lucrarea noastră *Analyse du discours*, Hachette, 1991, noțiunea de „arhivă” fusese utilizată în locul celei de „formație discursivă” datorită legăturii sale cu *archeion*-ul grecesc. Însă această alegere prezenta și inconveniente, în măsura în care acest concept este foarte îndepărtat de uzul termenului de *arhivă* în limba curentă. De aceea am renunțat la el.



## DISCURSUL LITERAR

astfel legitimitatea poziționării, de modul de organizare instituțional pe care discursul îl presupune și îl structurează în același timp.

Nu evocăm aici decît discursurile constituente din tipul nostru de societate, cele a căror esență provine din lumea greacă. Discursurile constituente sînt multiple, în stare de concurență, deși fiecare poate să aibă la un moment sau altul pretenția de a fi singurul deținător al *archeion*-ului. Această pluralitate este în același timp ireductibilă și constitutivă pentru aceste discursuri, care se alimentează din ireductibila lor multiplicitate, fiecare contopindu-se cu încercarea de stăpînire a acestei imposibile coexistențe. În Occident, istoria culturii este structurată de către această muncă de delimitare reciprocă a discursurilor ce trebuie să-și negocieze „archeion”-ul. Un timp îndelungat, discursul filosofic și discursul religios au luptat pentru a ști care dintre ele avea dreptul de a stabili locul celorlalte discursuri. Această pretenție a fost contestată de susținătorii superiorității discursului științific, care s-a dezvoltat îndepărtînd cu fiecare moment ce trecea amenințarea religiosului sau a filosoficului. Fiecare discurs constituent apare în același timp drept interior și exterior față de celelalte, pe care le traversează și de care este traversat. Ele se exclud și se cheamă reciproc: dacă discursul științific nu poate să se afirme fără a încerca să scape neîncetat de amenințarea religiosului, acesta din urmă nu încetează să-și negocieze statutul în fața discursului științific...

Caracterul constituent al unui discurs conferă un statut special enunțurilor sale. Este preferabil de altfel să vorbim aici despre *înscriere*, și nu despre „text” sau „operă”, *înscrierea* fiind o noțiune care dezoacă orice distincție empirică dintre oral și grafic: a *înscrie* nu înseamnă neapărat a scrie. Literaturile orale sînt „înscrie”, ca și un mare număr de enunțuri mitice orale, însă această înscriere se face pe căi care nu sînt cele ale codului grafic. O înscriere este prin natură exemplară, ea urmează exemple și servește drept exemplu. A produce o înscriere nu înseamnă atît a vorbi în nume propriu, cît a urmări pașii Altuia, entitate invizibilă ce unifică enunțatorii luați drept model de propria-i poziționare și, dincolo de acest fapt, prezența acestei Surse care fundamentează discursul constituent: Tradiția, Adevărul, Frumusețea... Înscrierea este astfel aprofundată de către decalajul unei repetiții constitutive, a unui enunț care se plasează într-o rețea strînsă de alte enunțuri (prin filiație sau prin respingere) și se deschide către posibilitatea unei reactualizări. Prin felul său de a se situa în interdiscurs, înscrierea este în același timp citabilă. Ea cuprinde o referință la dimensiunea „mediologică” a enunțurilor, pentru a relua un termen de-al lui R. Debray<sup>1</sup>, la modalitățile lor de a exista și de a fi transmise. Poziționarea nu se definește așadar doar prin „conținuturi”: între caracterul oral al epopeii, modurile sale de organizare textuală, temele sale etc. există o relație deosebit de importantă.

Referitor la acest subiect, ca și la multe altele, trebuie depășite străvechile opoziții din analiza textului: acțiunea și reprezentarea, fondul și forma, textul și

<sup>1</sup> *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris, 1991.



contextul, producerea și receptarea etc. În loc să opunem conținuturi și moduri de transmitere, un interior al textului și un mediu de practici non-verbale, trebuie să dezvoltăm un dispozitiv în care activitatea enunțiativă să unifice un fel de a spune, un mod de circulație a enunțurilor și un anume tip de relaționare din partea oamenilor.

## Constituențe literare și filosofice

Utilizarea noțiunii de discurs constituent cere multe precauții, avînd în vedere că pe de o parte ea prezintă proprietăți comune discursurilor care rezultă din ea, și că pe de cealaltă parte ea afirmă că acestea din urmă sînt în mod ireductibil diverse, „constituența” fiind asumată de fiecare în mod distinct.

Din această perspectivă, nimic nu contrazice statutul literaturii de discurs constituent. Însă acest lucru poate surprinde, căci mai mult sau mai puțin conștient „constituent” se confundă cu „fondator”; or, cel puțin în formele sale uzuale (cînd nu se dă drept religie, de exemplu), literatura nu are pretenții fondatoare. În realitate, dacă discursul literar nu-și reflectă fundamentarea după modul conceptului sau al Revelației divine, acest lucru nu înseamnă că nu face parte din constituență.

Să luăm în considerare, de exemplu, primul vers din *Odiseea*, cel care stabilește contractul enunțiativ, care legitimează în același timp povestirea și pe cel care o povestește:

„Andra moi ennepe Mousa polutropon...”  
(„O, muză, cîntă-mi mie pe bărbatul/ Viteaz și iscusit...”)\*

Acest „bărbat viteaz și iscusit” este bineînțelele Ulise, eroul povestirii. În acest vers inaugural se pune problema autorității naratorului, care nu se prezintă ca responsabil pentru narațiune, ci ca un enunțator care îi cere Muzei să povestească istoria. Totuși, această invocare face parte din poem: altfel spus, cel care vorbește aici nu este nici poetul ca individ ce aparține lumii, nici Muza, ci o instanță enunțătoare – dificil de imaginat – în care poetul lasă să vorbească prin el Muza. Avem aici un mod de a controla statutul constituent al discursului: enunțatorul se situează pe o limită ultimă, aparținînd în același timp lumii umane și forțelor transcendente, încarnate de Muză. Un mod de abordare a constituenței este de a simula faptul că propriul discurs este transmis de fapt de Altcineva, de pe un tărîm ce depășește granița cuvîntului (Muza), fără a-l atribui pe deplin acestui Altcineva.

\* Homer, *Odiseea*, trad. de George Murnu, Univers, București, 1971, p. 35. În originalul grec, singurul epitet aplicat lui Ulise: *polytropos* („cel cu multe aspecte”, „cel în stare să se adapteze la felurite situații”) exprimă trăsătura de căpetenie a eroului care folosește nenumărate șiretlicuri, prototip al inteligenței mai curînd decît al forței. (n.t.)

Analiza poate fi aprofundată: adjectivul atribuit lui Ulise („polutropos” = care are mii de tropi [mii de detururi]), poate fi atribuit de asemenea autorului, care în felul său este omul cu mii de „tropi”, cu mii de figuri retorice. De altfel, în nenumărate rînduri, comentatorii au scos în evidență interferențe între eroul povestirii, Ulise, și „eroul” narațiunii, Homer. Povestirea este efort și act de legitimare a propriei scene de enunțare.

În ceea ce privește diferența dintre discursul filosofic și cel literar, F. Cossutta<sup>1</sup> a propus o distincție între „discursuri autoconstituente” și „discursuri constituente”. Doar discursul filosofic ar fi cu adevărat „autoconstituent”, străduindu-se să „expliciteze condițiile de posibilitate a constituirii discursive, inclusiv pe a sa proprie”. Opera literară, în schimb, „își construiește condițiile propriei legitimități propunînd un univers de sens, la un nivel mai general oferind categorii sensibile pentru o lume posibilă”. Dacă adoptăm acest punct de vedere, opera filosofică, spre deosebire de opera literară, tinde să-și absoarbă enunțarea în enunț, mai exact conținutul său doctrinar, rezervîndu-și totuși posibilitatea de a-și manifesta din nou doctrina în enunțare:

„Ea își reduce la minim cadrul enunțiativ sau dimpotrivă, îl exhibă, tematizîndu-l însă direct sau indirect în planul conceptual pentru a-l controla mai bine, cu riscul de a lăsa un «rest» ireductibil între dispozitivul de enunțare și schemele doctrinare. Filosofii oferă o re-prezentare pe teatrul gândirii, o scenografie privilegiată prin care enunțarea își legitimează reprezentarea lumii și este, la rîndul ei, legitimată de către ea: scenă ce îi conferă legitimitate și îi permite să-și reprezinte propriul mod de elaborare. Această scenografie care vrea să-și șteargă propriul scenariu nu reușește acest lucru decît cu prețul unei coincidențe presupuse dintre scriptul și scrierea sa”<sup>2</sup>.

La polul opus față de filosofi precum Descartes sau Spinoza, gînditori ca Platon, Nietzsche sau Kierkegaard:

„[...] acceptă să-și supună identitatea de filosof la proba mimeticului, poeticului, romanescului. Astfel devine evident de ce aceste opere nu sînt «literare», și de asemenea în ce fel ele se alătură în secret propriei lor fantome ficționale, dublului lor narativ, romanesc sau dialogic, ușă secretă prin care filosofia comunică din interior cu literatura”<sup>3</sup>.

În ceea ce privește discursul literar propriu-zis, el ar căuta să-și absoarbă „în profunzimea expunerii propriile-și structuri teoretice, chiar dacă este obligat să se folosească de ele indirect, la un nivel structural, sau să le reînscrie fictiv ca pe

<sup>1</sup> „Discours littéraire, discours philosophique: deux formes d'auto-constitution?”, în R. Amossy și D. Maingueneau (coord.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2004.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 419.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 420



propriul conținut”. Așadar, pentru a afla tainele gândirii care produc literatura trebuie să ne aplecăm asupra formelor literare. Intraductibilitatea unei opere literare într-un alt plan al expresiei sau într-un metadiscurs ar fi legată de faptul că – pentru a relua termenii lui P. Macherey – „textele literare sînt sediul unei gândiri care se enunță fără a-și dezvălui mărcile ce o legitimează, deoarece ea își reduce expunerea la punerea sa în scenă”<sup>1</sup>. F. Cossutta exprimă acest lucru în felul următor:

„Am putea susține, forțînd nota, că în literatură forma conținutului este forma expresiei: ceea ce vrea să transmită un text literar nu este nimic altceva decît spunerea sa, felul său de a spune. [...] Invers, forma expresiei unei filosofii este forma conținutului său care, cerînd imperios transpuneri bine determinate în ordinea discursului, se actualizează în unicitatea unei structuri sau se desfășoară din nou după configurații variabile. În acest caz, determinant este testul «traductibilității», chiar dacă anumite filosofii profită de limite și mimează imposibilitatea transpunerii imitînd trăsăturile literarității, sau dacă, de fapt, orice «traducere» a unui idiom filosofic în altul, a unei limbi vernaculare în alta, pune probleme [...]. Literatura își prezintă indirect forma conținutului prin modul de constituire specific figurării formei expresive”<sup>2</sup>.

A considera literatura și filosofia drept discursuri constituente permite astfel o conștientizare și mai mare a complexității relațiilor dintre ele, o surprindere și mai fină a diferenței dintre modurile lor specifice de constituență. Începînd cu Antichitatea s-a făcut distincția dintre regimul ficțional și regimul speculativ, însă frontiera dintre ele se schimbă neîncetat. De fapt, „nu există tipuri pure de discursuri, ci amestecuri al căror grad de «filosoficitate» sau de «literaritate» depinde de fiecare dată de definiția și de forma de identitate elaborată în funcție de cadrele propuse într-o epocă dată și în funcție de remanierile suportate de aceste cadre în actul scriiturii”<sup>3</sup>. În aceste condiții, literarul și filosoful se definesc fiecare printr-o accentuare diferită a constituentei: discursul filosofic tinde să izoleze reflexivitatea speculativă expulzînd dimensiunea figurativă, care este doar tolerată; discursul literar privilegiază „reflexivitatea ficțională, în așa măsură încît ea se retrage de tot în spatele lumii pe care o creează”<sup>4</sup>.

Apartenența comună la discursurile constituente prezintă astfel avantajul de a stabili legături, zone de interpenetrare. Este suficient să ne gîndim la eseurile poetice ale lui Nietzsche sau la teatrul lui Sartre, sau invers, la „filosofia” produsă pe marginea unei anumite literaturi (Proust...). Astfel problema valorii operelor se pune în mod total diferit. În loc să așezăm în opoziție criteriile de ierarhizare (estetice în literatură, etico-epistemologice în filosofie), trebuie să le facem să se

<sup>1</sup> P. Macherey, *A quoi pense la littérature?*, PUF, Paris, 1990, p. 198.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pp. 423-424.

<sup>3</sup> p. 425.

<sup>4</sup> p. 426.

## DISCURSUL LITERAR

întîlnească. „Într-adevăr, literaturile produc efecte de inteligibilitate, efecte de real datorită faptului că produc un univers ficțional, și efecte în real prin faptul că produc chinestezii estetice. La polul opus, filosofii propun «le faire-œuvre» (crearea operei) drept «un faire-monde» (crearea lumii) într-un mod indirect ce mobilizează dimensiuni dacă nu de ordin estetic, cel puțin estetico-pragmatic.”<sup>1</sup>

Acest tip de reflecții asupra relațiilor dintre constituența literară și cea filosofică ar trebui lărgit și la alte discursuri constituente: cu precădere cel religios și cel științific, ale căror linii de demarcație sînt de o complexitate extremă, însă au avantajul de a fi tratate în cadrul unei reflecții asupra regimurilor constituentei care face distincția dintre zonele de coincidență și zonele de ireductibilitate. De exemplu, se cunoaște foarte bine că între creatorul de literatură și profetul religios relația este instabilă; de-a lungul secolului al XIX-lea a existat chiar o tentativă sistematică din partea reprezentanților cei mai radicali ai cîmpului literar de a conferi un statut aproape religios artiștilor.

### Unele aspecte ale discursurilor constituente

Cel care enunță în cadrul unui discurs constituent nu se poate situa nici la exteriorul, nici în interiorul societății: este menit să-și hrănească opera din caracterul radical problematic al propriei apartenențe la această societate. Enunțarea sa se constituie prin chiar această imposibilitate de a-și atribui cu adevărat un „loc”. Locație paradoxală, *paratopia* nu este absența unui loc, ci o negociere dificilă între loc și non-loc, o localizare parazitară, care trăiește din însăși imposibilitatea sa de a se stabili. Fără localizare, nu există instituții care să permită legitimarea și organizarea producției și a consumului operelor; însă fără de-localizare, nu există constituență veritabilă.

În cazul filosofiei, de exemplu, această paratopie se manifestă de la bun început cu Socrate discutînd „în piața publică, printre tarabele zarafilor, și în alte părți” (*Apărarea lui Socrate*, I). Enunțător din agora, Socrate nu aparține de fapt decît unui loc în afara oricărui alt loc. În consecință, filosofia se va defini printr-o serie de locuri mai mult sau mai puțin parazitare, pe care ea și le însușește pentru o perioadă mai mare sau mai scurtă de timp: astfel avem în Antichitate, Academia, Porticul, Liceul... Alături de aceste locuri care tind să se instituționalizeze, filosofi precum Cinicii afișează paratopia într-o versiune extremă: butoiul lui Diogene deplasîndu-se în cetate.

În schimb, există un spațiu în care discursurile constituente trebuie să delimiteze un teritoriu, corelat cu o identitate discursivă, cel în care se instaurează diversele *poziționări* concurente. Acest spațiu nu ia neapărat forma unui cîmp autonom cum este cîmpul literar din secolul al XIX-lea: modalitățile sale variază în funcție de loc și epocă. Însă nu putem vorbi despre discurs constituent dacă nu

<sup>1</sup> p. 427.



există un spațiu în care actorii și discursurile aflate în conflict pentru legitimitatea enunțiativă să fie comparabili. Unitatea de analiză pertinentă nu este un discurs închis în el însuși, ci sistemul de relații care permite fiecăruia să se instaureze și să se mențină. Raportările față de celelalte discursuri și raportarea la sine nu pot fi separate decât în mod iluzoriu, interdiscursul negăsindu-se la exteriorul unei identități centrate asupra propriilor sale operațiuni, chiar dacă orice poziționare pretinde că se naște dintr-o regăsire a lucrurilor, dintr-o justă înțelegere a Frumosului, a Adevărului etc., pe care celelalte poziționări le-ar fi uitat sau le-ar fi denaturat.

Discursurile constituente prezintă structuri textuale puternice, care pretind că au o putere de pătrundere *globală* și că dezvăluie societatea, adevărul, frumusețea, existența... De fapt, aceste discursuri cu putere de pătrundere *globală* sînt elaborate *local*, în grupuri restrînse care nu dispar în spatele producției lor, care o fășonează prin propriile lor comportamente. Orice studiu care își pune întrebări în legătură cu modul de emergență, de circulație și de consum al discursurilor constituente trebuie să țină cont de felul în care funcționează grupurile care le produc și le controlează. Diversele școli filosofice ale lumii elene nu sînt academiile din secolul al XVII-lea, școlile de științe umane sau laboratoarele contemporane de fizică, însă în toate aceste cazuri poziționarea presupune existența unor *comunități discursive* ce împărtășesc un ansamblu de rituri și norme.

Putem distinge două tipuri de comunități discursive, aflate în strînsă interdependență: cele care *organizează* și cele care *produc* discursul. Un discurs constituent nu mobilizează doar autori, ci și o varietate de roluri sociodiscursive care au scopul de a controla enunțurile: de exemplu, în cazul literaturii – criticii literari din ziare, profesorii, librarii, bibliotecarii etc.

Forma pe care o iau comunitățile discursive ale producătorilor, aceste grupuri care nu există decât prin și în enunțarea textelor, variază în același timp în funcție de tipul de discurs constituent vizat și de fiecare poziționare. Poziționarea nu este doar un ansamblu de texte, un corpus, ci îmbinarea unui mod de organizare socială cu un mod de existență a textelor. Nu are nici un sens să ne imaginăm scriitorii Iluminismului în afara rețelei internaționale a „Republicii literelor” sau să tăiem legăturile dintre autorii janseniști și „solitarii” de la Port-Royal. Discursul literar are un număr mare de scriitori care pretind a crea dincolo de orice apartenență; însă această pretenție este nici mai mult, nici mai puțin decât una din caracteristicile discursului literar: acești scriitori corespund ermiților care s-au retras din lume sau filosofilor solitari. „Solitarii” se pot fără îndoială îndepărta de orașe, însă nu pot ieși din spațiul care le conferă statutul și pornind de la care ei își propun actele simbolice.

Analiza discursurilor constituente nu se reduce la studiul textelor mari (operele marilor savanți, operele majore ale literaturii, marile texte religioase etc.) sau al cîtorva genuri de texte privilegiate (textele teologice pentru teologi, textele de avangardă, articolele științifice pentru cercetătorii științifici etc.); ea se ocupă

## DISCURSUL LITERAR

de o producție discursivă complet eterogenă. Este adevărat că anumite texte dobândesc statutul de înscrisuri ultime, devin ceea ce am putea numi *arhitexte*. Astfel stau lucrurile cu *Odissea*, *Doamna Bovary*, *Muntele vrăjit*, în cazul literaturii, *Etica* lui Spinoza sau *Republica* lui Platon în cazul filosofiei, Evangheliile sau scrierile Sfântului Augustin în cazul creștinismului... (de fapt, stabilirea acestor „arhitexte” face obiectul unei neîncetate dezbateri între poziționări, fiecare căutând să-și impună propriile texte sau propria interpretare referitoare la textele ce se bucură de o recunoaștere universală). Însă în zadar încearcă discursul literar să se legitimeze pe baza unui patrimoniu restrâns de „capodopere”, în realitate nu face decât să pună în interacțiune o mare diversitate de genuri de discurs.

Producțiile pe care le-am putea numi „închise”, cele în care comunitatea enunțătorilor tinde să coincidă cu cea a consumatorilor, sînt întotdeauna dublate de alte genuri, mai puțin nobile, însă care sînt la fel de necesare funcționării *archeion*-ului. Astfel se instaurează o ierarhie între textele „de bază”, care își reflectă fundamentarea, și cele care se sprijină pe ele pentru a le comenta, rezuma, combate... Alături de marea literatură sau de marea filosofie, de marea teologie sau de știința fundamentală, există manuale de clasa a XII-a, predici duminicale sau reviste de vulgarizare științifică. Faptul că în Franța contemporană literatura face obiectul manualelor de învățămînt gimnazial și liceal nu este un accident exterior esenței sale, ca și cum aceasta ar ieși de sub incidența oricărui didacticism.

„Constituirea” există în măsura în care scena de enunțare care prezintă textul legitimează într-o manieră relativ performativă dreptul la cuvînt pe care ea pretinde a-l deține de la o anumită Sursă (Muza, Dumnezeu...). Există astfel o circularitate constitutivă între reprezentarea pe care dispozitivul enunțativ o lasă să transpară referitor la propria instaurare și validarea retrospectivă a modalităților sale sociale de existență, operată tot de el: modul de difuzare a textelor, distribuirea autorității enunțative, tipul de exercitare a puterii revendicat sau denunțat de gestul care instaurează opera. Acest proces specular dintre discurs și instituție pune în joc în special trei dimensiuni:

– investirea *scenografiei* face din discurs locul reprezentării proprii sale situații de enunțare (a se vedea *infra*, cap. 17);

– investirea *codului lingvistic* permite, jucînd pe diversitatea ireductibilă a zonelor și registrelor limbii, producerea unui efect prescriptiv ce rezultă din acordul dintre exercițiul de limbaj pe care îl implică textul și universul de sens pe care el îl desfășoară (a se vedea *infra*, cap. 13);

– investirea *ethosului* îi dă discursului o voce care activează imaginarul stereotipic al unui corp enunțător și este evaluat social (a se vedea *infra*, cap. 18).

Aceste noțiuni strîns articulate de scenografie, cod lingvistic și ethos sînt o manieră de a aborda problema puterii pe care o are enunțarea de a suscita adeziunea, înscriindu-și destinatarul într-o scenă de vorbire ce provine din universul de sens pe care discursul își propune să-l promoveze.



## Capitolul 6

### Cadru hermeneutic și maxime conversaționale

Ca orice discurs constituent, literatura întreține un raport dublu cu interdiscursul: pe de o parte, operele se grefează pe alte texte prin diverse procedee (citate, imitații, investirea unui gen...), pe de altă parte, ele sînt deschise interpretării, citării, reutilizării.

Interpretul este aici ceva mai mult decît un simplu cititor: chiar dacă acest lucru contravine gîndirii obișnuite, textul ce urmează a fi interpretat și comentariul său se instaurează în același timp. Textul nu este un enunț autosuficient care și-ar alipi aleatoriu un interpret, el nu este așa cum se prezintă decît prins într-un *cadru hermeneutic* care vine să garanteze faptul că un anume text *trebuie* să fie interpretat; acest lucru presupune:

- că acest text este demn de interes, că este unic, extraordinar: prin el o Sursă transcendentă transmite un mesaj;
- că acest mesaj vorbește despre fundamentarea textelor;
- că acest mesaj este în mod obligatoriu ascuns;
- că este nevoie de o exegeză, de o „lectură” non-imediată a textului pentru a-l descifra: simplul muritor nu are acces la el în mod direct. Această lectură presupune în același timp 1) existența unor tehnici care să facă obiectul unei învățări, 2) o relație privilegiată a cititorului cu Sursa textului. Însă aici o dezbatere recurentă îi opune pe cei care privilegiază legitimarea conferită de stăpînirea tehnicilor, celor care privilegiază experiența personală, carisma.

Din momentul în care este înscris în acest cadru hermeneutic, textul își vede prescris un anumit statut pragmatic, un mod de existență în interdiscurs.

Dincolo de contingența interpretărilor care se apropie de el, el este un monument cu un semnificant pe care ne străduim să îl restituim și să-l păstrăm în „autenticitatea” sa. Pentru a putea și a trebui să fie supus interpretării, acest text trebuie să aibă reputația de a fi „profund”, însă pentru a putea fi numit „profund”, textul trebuie să fie supus interpretării.

Un text care nu ar mai face obiectul interpretării ar înceta să mai fie enigmatic, să conțină mesaje importante pentru colectivitate; la rîndul ei, creșterea interpretărilor atrage întotdeauna un număr crescînd de interpretări: cu cît textul este mai interpretat, cu atît el este mai enigmatic. Așa cum o limbă nu este în ea însăși demnă de literatură, însă nu este limbă decît dacă opere literare au investit-o și continuă să o învestească, opera nu este demnă de interpretare decît dacă este interpretată. Fiecare nouă lectură face ca labirintul interpretărilor să devină și mai complex, închizînd și mai mult textul în propriul labirint. Prada se hrănește cu vînătorul care se instituie prin prada sa. Pe de o parte, interpretul trebuie să se apropie cît mai mult de Sursă pentru a fi legitim, și deci să diminueze enigmaticul textului; pe de altă parte, acest text trebuie să rămînă pe vecie inaccesibil pentru a da valoare interpretării sale. Voalul trebuie ridicat, însă dezvăluirea trebuie să arate că nici o privire nu se va ridica vreodată la înălțimea a ceea ce trebuie văzut.

Pluralitatea ireductibilă a interpretărilor literare își are astfel rădăcinile într-o *rezervă* constitutivă: în zadar se vor strădui interpreții, este de la sine înțeles că nu vor putea epuiza „hermeneia”, cuvîntul esențial pe care Sursa îl păstrează pentru cel ce știe să-i citească pe Shakespeare, Homer, Rabelais... Ca și în cazul exegezei religioase pe care o urmează sub multe aspecte, o asemenea *hermeneia* nu reiese din intențiile comunicative obișnuite, ea n-ar putea fi raportată la o conștiință înțeleasă din punctul de vedere al normelor ce controlează schimbul verbal: prin apartenența sa la discursurile constituente, textul nu are „un autor” în sensul obișnuit al cuvîntului, „autorul” nu este autor decît prin faptul că este ministrul unei Instanțe fără chip. Primul vers din *Odissea*, evocat mai sus, ne reamintește acest lucru: enunțatorul operei nu este nici Homer, nici Muza, ci o voce care îndeplinește rolul de purtător de cuvînt al propriului cuvînt. Muza nu este decît un nume contingent din punct de vedere istoric pentru o exigență constantă: textul este menit interpretărilor deoarece poziția de autor nu poate fi cu adevărat ocupată. Decalaj care, depozitîndu-și „autorul”, conferă autoritate operei și cere ca ea să fie interpretată.

Înscrisă într-un cadru hermeneutic, opera spune fără doar și poate altceva decît ceea ce spune. Din acest moment, claritatea nu poate fi decît înșelătoare: chiar și textele care par a fi foarte transparente pretind din partea destinatarului să le descopere sensuri ascunse. Misiunea adevăratului interpret este să găsească punctul din care claritatea devine opacă, iar textul lasă să transpară enigma cu care este dator. Din această perspectivă, nu există texte lipsite de enigmă, ci doar interpreți neinspirați: cel care ar îndrăzni să avanseze ideea că Montaigne ar fi dezordonat, Gongora obscur sau Shakespeare limbut ar fi discreditat de la bun început. Oricare ar fi abaterile de la regulile discursului sau de la normele genului



de care s-ar face vinovată opera, cadrul hermeneutic va garanta că la un nivel superior greșeala este doar aparentă, exigențele comunicării fiind respectate: destinatarului, în aceste condiții, îi revine sarcina de a descoperi interpretările de cel mai înalt nivel pe care textul le oferă celui avizat. Dacă în conversația uzuală destinatarul are nevoie de indicii pentru a deriva subînțelesuri, este de ajuns ca un text să fie literar pentru a fi purtătorul „unui alt sens”, care nu poate fi nici literal, nici trivial. Explicația școlară de text și toate variantele sale se fondează pe acest tip de contract hermeneutic. „Parafraza” apare aici drept greșeala prin excelență prin faptul că dăunează textului: sensul desprins de către cel ce parafrazează nu este nici ascuns și nici interesant.

De fapt, cadrul hermeneutic face mai mult decât să spună că există un sens ascuns, el definește în linii mari natura acestui sens ascuns, care trebuie să mobilizeze puncte de referință de ultimă instanță: destinul omului, puterile limbajului, misiunea artei... Există în acest sens un model teoretic susținut de aparatul școlar, a cărui stăpânire îi este indispensabilă celui care își propune să efectueze ca la carte explicații de text, disertații sau comentarii în ziare sau la radio.

Fiecare hermeneut se legitimează prin fiecare interpretare reușită pe care o face; astfel, odată cu relegitimarea apartenenței textului comentat la cadrul hermeneutic, el își relegitimează propriul loc, relegitimînd, dincolo de acest aspect, chiar cadrul hermeneutic. Orice comentariu reușit provoacă astfel recunoștință/recunoaștere\* – grație și legitimitate – recunoașterea interpretului și recunoștință față de interpret, care prin gestul său recunoaște, la rîndul lui, valoarea cadrului hermeneutic și datoria pe care o are față de el. Un profesor sau un critic care propune o interpretare stimulantă a lui Molière arată, din punct de vedere pragmatic, și că este competent, că textul este enigmatic, și că, dincolo de aceste lucruri, literatura este într-adevăr un discurs constituent, asociată fiind unui cadru hermeneutic. Există aici o susținere esențială și reciprocă între instituție și sens. Cel pe care instituția îl autorizează să comenteze textul operează, chiar prin procesul comentariului, legitimarea cadrului care fondează acest comentariu.

## **De la cadrul hermeneutic la maximele conversaționale**

Înscris într-un cadru hermeneutic, textul literar beneficiază de ceea ce în pragmatică se numește „hiperprotecție”: el poate devia de la normele discursului, fără ca acest lucru să-i întineze prestigiul. Una din tezele majore din curente pragmatice este că există un fel de deontologie a limbajului, că schimburile

---

\* În franceză, termenii de *recunoștință*, *recunoaștere* se traduc printr-un singur termen: *reconnaissance*. (n. t.)

## DISCURSUL LITERAR

verbale sînt conduse de norme ce poartă diverse nume și au fost încadrate în diverse modele, pornind în special de la celebra teorie a lui H.-P. Grice asupra „implicaturilor”, care postula existența „maximelor conversaționale” subsumate principiului „cooperării”.

Aceste „maxime” au fost concepute pentru analiza interacțiunilor conversaționale. Însă ele pot fi exploatate și în cazul operelor ce se constituie, de fapt, în tot atîtea acte de enunțare, chiar dacă autorul unei opere nu „conversează” cu auditoriul sau cititorul său, aceștia neputînd interveni în textul gata terminat cînd ajunge la ei.

Tratînd procesul de comunicare al operei literare ca pe un act de enunțare supus – într-un mod specific, e adevărat –, normelor interacțiunii verbale, ne îndepărtăm de concepția literaturii ce s-a impus odată cu romantismul pentru care opera constituie o lume autarhică a cărei elaborare se produce fără a ține cont de receptarea sa. În realitate, nu trebuie să ometem nici un pol: enunțarea operei se sprijină pe maximele conversaționale, însă fără a se lăsa închisă în ele. În calitatea sa de „discurs”, literatura nu poate ignora exigențele „principiului de cooperare” însă, în calitate de literatură, ea li se supune în funcție de propria sa economie.

Printre maximele conversaționale, există de exemplu una care ne obligă să nu vorbim în afara subiectului, principiu adesea transgresat în literatură. Este binecunoscută, de exemplu, scena ridicării cortinei din *Don Juan* de Molière, în care Sganarelle se lansează într-o tiradă despre tabac ce i-a derutat puternic pe comentatori: ce caută aici acest episod fără nici o legătură cu restul piesei? Estetica care s-a impus odată cu romantismul exclude tocmai ideea că aici ar putea fi vorba despre un „defect”: este de la sine înțeles că adevărata operă – și, fiind vorba despre Molière, mai precis de *Don Juan*, cine ar îndrăzni să spună că nu sîntem în prezența unei adevărate opere? – este organică, constituind o lume autonomă, coerentă, care exprimă viziunea asupra lumii a creatorului său, o viziune unică. După cum ne amintește o celebră formulă a lui Baudelaire, artistul este unicul legislator în universul său. Dacă cineva percepe într-o operă ceea ce el consideră a fi un defect, de exemplu un fragment „în afara subiectului”, acest lucru înseamnă că, în mod greșit, el raportează opera respectivă la alte norme decît cele pe care și le-a dat ea însăși, în ocurență normele schimburilor verbale „obișnuite”.

Este evident că acest pasaj din *Don Juan*, situat într-o poziție atît de strategică, a fost perceput ca o provocare. Și nu au lipsit interpreți care și-au propus să demonstreze că piesa – în măsura în care ține de un cadru hermeneutic – nu transgresează cîtuși de puțin normele comunicării, ci dimpotrivă le respectă la un nivel superior. Intervenția cea mai strălucitoare în acest sens este fără îndoială cea a lui Michel Serres care, într-un articol apărut în 1967<sup>1</sup>, a încercat să arate că tirada lui Sganarelle, nu numai că nu dăunează unității operei, ci este de fapt cheia ei: piesa ar fi structurată pe transgresiunea regulilor schimbului, iar Sganarelle, discipol *avant l'heure* al lui Marcel Mauss și Lévi-Strauss, ar numi regula jocului

<sup>1</sup> „Apparition d'Hermès: Dom Juan”, în *Hermès I, La Communication*, Minuit, Paris, 1968.



prin schimbul de tabac. Acest incipit ar fi astfel „un model redus”<sup>1</sup> al piesei, el „conține totul, scenariul, regula, amenințarea, sfârșitul. Rămân de făcut variații pe structura schimbului, lizibilă în pasajul despre tabac. Cele trei comportamente ale lui Don Juan, față de femei, față de discurs, față de bani, formează trei variații paralele pe tema tabacului”<sup>2</sup>. În acest fel, Unitatea își reia pe deplin drepturile: piesa își pierde excrescența malignă, integralitatea intrigii sale poate să se desfășoare în jurul unui invariant structural. Aici procesul hermeneutic funcționează la randament maxim: transgresiunea normelor discursului este indiciul că trebuie căutat un sens ascuns, care este tocmai reflectarea asupra transgresiunii.

Demersul absolut exemplar al lui M. Serres poate fi tradus în termeni pragmatici. După cum se știe, implicațiile conversaționale sînt ipoteze pe care interpretul trebuie să le facă pentru a concilia enunțarea cu postulatul conform căruia locutorul respectă maximele conversaționale cunoscute de ambii parteneri: A și B cunosc aceste norme, știu că și celălalt le cunoaște, știu că și celălalt știe că ei, la rîndul lor, le cunosc, și așa mai departe. Din această perspectivă, vom considera că actul enunțării care leagă „arhienunțătorul” – aici Molière – de public mobilizează norme de același ordin ca și „maximele conversaționale”: faptul că această tiradă se găsește într-o poziție „reliefată”, începutul operei, are rolul de a-și incita destinatarul să caute o implicatură de tip conversațional. Urmărind procedura ilustrată de Grice, autorul ar lăsa să se înțeleagă că trebuie căutat dincolo de sensul literal: spectatorul, neavînd motive să creadă că autorul nu respectă principiile de cooperare dramatică, ar fi astfel lăsat să înțeleagă că trebuie să găsească o interpretare adecvată, un subînțeles. Destinatarul „se sprijină pe evenimentul pe care îl constituie enunțarea, pe alegerea enunțului de către locutor la un anumit moment și în anumite circumstanțe”, în termenii lui O. Ducrot<sup>3</sup>. Rămîne bineînțeles de construit această interpretare implicită care este pîinea de toate zilele a interpreților care lucrează într-un cadru hermeneutic. Putem imagina aici o aplicare a „principiului de relevanță” al lui D. Sperber și D. Wilson: hermeneutul ar căuta să justifice postulatul caracterului optimal al comunicării stabilite de operă găsind implicitul care produce cel mai mare număr de efecte contextuale. Acest lucru nu înseamnă însă că o interpretare pertinentă este cea care cere cele mai puține eforturi de analiză, textele literare aflîndu-se într-o comunicare „hiperprotejată”.

În spatele acestei necesități de a anula „defectele” operei, regăsim premisa că opera transmite un mesaj, o „hermeneia” ce nu ar putea fi raportată la intențiile unei conștiințe înțelese după normele care conduc schimbul obișnuit. Oricare ar fi transgresiunile față de normele discursului (incluzînd în ele normele diferitelor genuri) de care opera se face vinovată, cadrul hermeneutic ne asigură că la un nivel superior greșeala nu este decît aparentă. Scriitorul care prin opera sa

<sup>1</sup> p. 234.

<sup>2</sup> p. 235.

<sup>3</sup> *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1972, p. 132.

## DISCURSUL LITERAR

transgresează o normă a discursului știe că destinatarul va recurge în mod normal la un mecanism interpretativ comparabil cu cel al subînțeleșului pentru a concilia transgresiunea cu respectul implicit al normelor.

Fie că adoptăm perspectiva stilistică a lui Proust sau a lui Spitzer care postulează, dincolo de aparențe, coerența unei „viziuni asupra lumii” molierești, sau, o perspectivă structurală, asemenea lui M. Serres, sau una pragmatică care pune accentul pe implicaturi, în toate cazurile rezultatul este același: transgresiunea vizibilă a fost redusă, urmărindu-se, din acest punct de vedere, ceea ce prescrie înscrierea textului într-un cadru hermeneutic.

### Diferite proceduri

În general, autorul poate să aibă încredere în cadrul hermeneutic: textul fiind prin statutul său hiperprotejat în mod virtual, el așteaptă de la cititorul model să facă efortul de a extrage subînțeleșurile necesare pentru a concilia transgresiunile normelor interacționale cu postulatul că principiul de cooperare este respectat în orice condiții. Însă în zadar instituția literară și contractele generice îi legitimează dinainte actul literar, autorul resimte adesea nevoia de a se justifica, și această nevoie este cu atât mai puternică, cu cât universul estetic căruia el îi aparține nu postulează autonomia absolută a operelor literare. Simplul fapt de a lua cuvântul (și ce înseamnă să propui o operă publicului dacă nu să iei cuvântul la modul superlativ?) constituie, din punctul de vedere goffmanian, o incursiune teritorială, o amenințare asupra feței negative a destinatarului, care se cere reparată. Multiplele forme de *captatio benevolentiae* ilustrează această exigență.

Situația lui Oronte în *Mizantropul* (I, II) are o valoare exemplară. Strategiile pe care el le folosește (formule de autodeprecie, complimente către Alcest, oferte de prietenie etc.) pentru a minimaliza amenințarea pe care o face să apese asupra celui alt în momentul în care își citește versurile sînt oglinda condiției autorului. Într-adevăr, ce altceva face Molière făcîndu-ne să rîdem de Oronte, dacă nu să repare astfel incursiunea teritorială de care se face el însuși vinovat față de spectatorii care, în schimbul unei sume de bani, îi vor asculta piesa timp de mai multe ore? A spune și a-ți justifica spusele sînt două acte ce nu pot fi deosebite unul de celălalt. Oferind plăcere publicului el își șterge greșeala și îi întoarce sensul: dacă opera este reușită, destinatarul este cel care se va simți îndatorat autorului. Într-o manieră performativă, el repară prin opera sa ofensa de care se face vinovat adresîndu-și opera publicului. Chiar dacă de obicei această transgresiune este foarte eufemizată, ba chiar disimulată, prin apartenența operei la un gen recunoscut și, mai departe, la instituția literară, enunțarea este bîntuită de angosta respingerii.

Autorul trebuie să se alinieze la normele cooperării verbale cu precădere în prefață, în cuvîntul înainte sau în diferite preambuli. Aceste justificări sînt parte



integrantă din operă, care se caracterizează, printre altele, prin felul său de a se raporta la cadrul hermeneutic care o domină.

Strategia cea mai simplă pentru a legitima transgresiunile este bineînțeles invocarea unei distincții între sensul vizibil și sensul „adevărat” al operei, adică a chiar principiului hermeneutic. Ansamblul textului funcționează în aceste condiții ca un vast act de limbaj indirect care cere din partea destinatarului un efort de derivare a unui sens ascuns. În acest sens, celebrul prolog din *Gargantua* este exemplar. Acest text „carnavalesc” (Bahtin) se prezintă într-adevăr aparent incompatibil cu expunerea unei doctrine filosofice sau morale:

„Și, presupunînd cazul că-n tîlcul bucher al cuvintelor va fi să aflați prilejuri îndeajuns de șăgalnice și întrutotul potrivite cu vorba, nu trebuie, totuși, să zăboviți la asta ca la cîntecul Sirenelor, ci să interpretați înțelesul înalt a ceea ce, din întîmplare, veți cugeta că a fost spus cu inimă veselă.

Cingheluit-ați vrodată butelce? Țibă turbă! Aduceți-vă aminte cît încăpea în voi. Ci văzut-ați vrodată cumva cîine dînd de vreun os mădulariu? Este, după cum arată Platon, cartea II *Rep.*, viețuitoarea cea mai firoascoasă din lume. Dacă văzutu-l-ați, apoi ați putut băga de seamă cu cîtă evlavie-l pîndește, cu cîtă grijă-l păzește, cu cîtă fervoare-l înhață, cu cîtă prudență-l începe, cu cîtă patimă-l farmă și cu cîtă sîrguință-l roade. [...]

După exemplul «cînelui» acestuia se cuvine să fiți înțelepți, ca să puteți adulmeca, amiroși și aprețui aceste frumoase cărți pline de grăsime, – sprinteni la hăituială și cutezători la încontrare, să fărîmați osul și să sugeți substantifica măduvă – adică, anume ceea ce înțeleg eu prin aceste parimii pitagoricești, – cu speranța neștrămutată că zisa citanie o să vă istețească și o să vă-ntărească”<sup>1</sup>.

Aluziile la autorități antice precum Platon sau Pitagora, la practicile tradiționale ale hermeneuticii religioase înscriu autorul într-o filiație care, ca orice genealogie, are valoare de legitimare. Revendicarea unui sens dublu are ca efect definirea publicului calificat, numirea tipului de destinatar de la care se așteaptă recunoașterea și recunoștința. Textul poate astfel să opereze pe două nivele în același timp, reactivînd toposul umanist: învățarea prin delectare și reconcilierea celor două componente ale omului, natură și spirit, corp și suflet. Astfel opera se legitimează ca operă totală care reia legătura strînsă cu originea filosofiei încarnată în persoana lui Socrate: ca acesta din urmă, opera este comparată cu silenii, aceste cutiuțe cu înfățișare grotescă, însă cu un conținut salvator. Dacă la început această carte risca să fie discreditată pentru vacuitatea sa intelectuală, iat-o acum dublu semnificativă, cu un sens ascuns cu atît mai bogat cu cît extragerea sa este lăsată în responsabilitatea cititorului instruit.

*Eseurile* lui Montaigne, la rîndul lor, „păcătuiesc” pentru că nu se prezintă ca o operă structurată și pentru că par a nu acorda o prea mare importanță exigențelor legitime ale cititorului. Prin invocarea, în interiorul textului, a unor

<sup>1</sup> Rabelais, *Gargantua*, trad. de Romulus Vulpesco, Editura pentru Literatură Străină, București, 1962, pp. 10-12.



## DISCURSUL LITERAR

autorități prestigioase, a căror înscriere într-un cadru hermeneutic este indiscutabilă, autorul își convertește aparenta transgresiune într-o supunere la o normă superioară:

„Am aruncat privirea pe cutare dialog al lui Platon plecat pe jumătate năstrușnic târnat, fața întregă amorului, toată temelia retoricii. Ei nu se tem de aceste împletiri și au minunat har în a se lăsa astfel duși de vînt, sau a se preface că sînt. Numirea capetelor mele nu îmbrățișează totdeauna plămuirea lor. Adesea numai o înseamnă cu cîte o vargă, ca cestelalte numiri: *Andrie*, *Eunuque*, sau aceste alte nume: *Sylla*, *Cicero*, *Torquatus*. Iubesc de altminterea pornirea poeticească în salturi și zburdări. Este o măiestrie, cum spune Platon, ușoară, șăgalnică și dumnezeiască”<sup>1</sup>.

În general, după cum s-a mai spus, normele privesc genurile de discurs. Astfel, o digresiune nu ar putea fi evaluată dacă nu s-ar ține cont de genurile de texte. Dacă incipitul din *Don Juan* a suscitat reticențe, acest lucru s-a întîmplat pentru că este vorba de scena expoziției, care în teatrul clasic are o funcție bine definită și este dificil compatibilă cu digresiunea. În schimb, romanul picaresc poate întrerupe în orice moment povestirea aventurilor eroului principal, Gil Blas de exemplu, pentru a plasa ca povestiri înrămate aventurile persoanelor întîlnite pe drum. Această libertate este strîns legată de faptul că acest gen de povestiri nu este cu adevărat orientat către un sfîrșit motivat, ci constituie mai degrabă o acumulare de episoade reversibile. Altfel ar sta lucrurile cu un roman de suspans tradițional în care chiar înainte de deznodămînt povestirea ar porni într-o altă direcție.

Dacă numim „reducție hermeneutică” anularea unei transgresiuni prin derivarea unui implicit fondat pe cadrul hermeneutic, putem diferenția reducerile care sînt *spuse* de cele care sînt *implicate în mod pragmatic*.

Reducțiile „implicate în mod pragmatic” sînt cele care sînt declanșate de simplul fapt că textul este afectat unui cadru interpretativ; în acest caz transgresiunile nu sînt însoțite de enunțuri menite să garanteze apartenența la acest cadru. Este cazul tiradei despre tabac a lui Sganarelle. În schimb, cînd găsim în texte comentarii menite să garanteze că transgresiunea este în serviciul unui sens „mai înalt”, adecvat cadrului hermeneutic, reducerea este „spusă”. Este, după cum am văzut, cazul operei *Gargantua* de Rabelais.

Însă această distincție dă naștere unui număr însemnat de probleme. În primul rînd, deoarece gradul de explicitare a reducției variază foarte mult; apoi din motive de principiu, care țin de însăși natura discursurilor constituente: într-un fel, opera însăși, luată pe ansamblu, operează o reducție hermeneutică. Ea creează un univers care legitimează în mod progresiv aparentele transgresiuni ce au făcut-o posibilă. În acest tip de discurs, a spune și a-ți afișa dreptul de a spune ceea ce spui cum spui sînt două fețe ce nu pot fi disociate. În aceste condiții, multiplele comentarii prin care autorul își situează opera față de normele discursului nu sînt

<sup>1</sup> Montaigne, *Eseuri*, II, IX, trad. de Mariella Seulescu, Editura Științifică, București, 1971, p. 563.



decît manifestarea vizibilă a unui aspect constitutiv. Ne vom opri asupra acestui subiect cînd vom analiza scenografia operelor (a se vedea *infra*, p. 232).

În plus, fără a constitui o interpretare definitivă a textului, aceste pasaje de reducere spusă sînt ele însele fragmente din operă: nu există așadar un „metadiscurs” al autorului care ar domina opera, ieșind în afara ei. Să luăm, de exemplu, celebra fabulă „Iepurele și Broasca țestoasă” a lui La Fontaine:

„Întrecerea începe de îndată.  
Dar miza și arbitrul povestea nu-i arată”<sup>1</sup>.

În fragmentul pe care l-am evidențiat cu litere cursive naratorul își comentează propria povestire; însă acest comentariu face parte din fabulă, în care este de altfel integrat prin jocul de rime. Artă fabulei lui La Fontaine, spre deosebire de cea a lui Esop, se caracterizează tocmai prin înlănțuirea dintre firul povestirii și procesul narării. Or, intervenția naratorului tematizează în mod discret exact această singularitate. Într-adevăr, Esop indică în fabula sa miza și arbitrul cursei. Există deci aici o trimitere intertextuală care are valoarea de legitimare enunțiativă indirectă.

Ce îi reproșează fabulistul lui Esop? că dă detalii care transgresează principiul pertinentei. Or, pentru a putea face acest reproș, la rîndul lui, el trebuie să-și întrerupă povestirea: poate fi ceva mai puțin pertinent decît să precizezi ceea ce povestirea nu spune, strecurînd astfel observații despre artă fabulei? Altfel spus, autorul nu face decît să substituie o transgresiune alteia, sub pretextul de a o denunța pe prima; însă putem considera că a doua transgresiune permite de fapt definirea unui nou contract al fabulistului, cel care inversează ierarhia dintre firul povestirii și procesul narării. În acest fel, autorul își justifică în povestire chiar contractul pe care și-l propune să-l instituie cu cititorul său.

Această intricație de nivele (enunț, comentariu asupra enunțului, meta-comentariu) nu face decît să ilustreze reflexivitatea deplină a discursurilor constitutive, care trebuie să-și motiveze propriul cadru enunțiativ.

## Istoricitatea normelor

În materie de reduceri hermeneutice, se impune să facem distincția dintre normele în vigoare la momentul creației și cele în vigoare ulterior. La vremea cînd Molière a propus *Mizantropul* publicului, opera lui nu a beneficiat de hiperprotecția de care s-au bucurat Cicero sau Homer. Transgresînd normele predominante ale dramaturgiei, el nu a putut spera la o reducere hermeneutică pentru tirada despre tabac. În schimb, „același” text al lui Molière este astăzi plasat într-un cadru hermeneutic și suscită deci interpretări cum ar fi cea a lui Michel Serres. Nu-i

<sup>1</sup> La Fontaine, *Fabule*, trad. de Aurel Tita, Editura Tineretului, București, p. 198.

## DISCURSUL LITERAR

putem acorda lui Molière un statut pe care nu-l avea în epoca lui. Poziționarea sa estetică se opune curentului de autonomizare al operelor literare care se va impune în secolul al XIX-lea.

Să ne îndreptăm acum atenția asupra incipitului unui roman contemporan (*Le Libéra* de Robert Pinget<sup>1</sup>) care exhibă o transgresiune a normelor romanului canonic în calitatea lor de norme elementare de comunicare. Această carte se înscrie vizibil în configurarea deschisă de romantism, cea în care opera are dreptul să-și afișeze transgresiunile fără a le justifica în mod explicit, cel puțin în operele propriu-zise, căci „noul roman”, după cum se știe, nu poate fi luat separat de o dezlănțuire de comentarii teoretice din partea creatorilor ce se proclamau drept reprezentanții acestui curent. Punând în scenă reflexivitatea, înlănțuind „intrigi” problematice, operele acestui curent reclamă constant din partea cititorului un efort de reducere hermeneutică. Să analizăm incipitul următor:

„Dacă Lorpailleura\* e nebună, n-am ce face.

Dacă Lorpailleura e nebună n-am ce face, nimeni nu poate face nimic, iar cel care va demonstra contrariul va fi al naibii de deștept.

Dacă Lorpailleura e nebună însă este ea oare nebună, ea este, pretinde că aș fi participat maimultsăumaiputîndirect, că aș fi fost amestecat în cazul lui Ducreuxălmic, aș fi avut relații în poliție de unde nepedepsirea mea.

Amestecat în cazul lui Ducreuxălmic fără ca cineva să bănuiască asta, numele meu una fost pronunțat la anchetă și iată acum nebuna asta după mulțian și ilumease pune pe cîrcoțit.”

Dacă Lorpailleura este nebună i-am spus eu lui Verveine eu unul n-am ce face, nimeni nu poate face nimic, faceți în așa fel încît să o închideți, trebuie să existe o cale, de ce mai ești farmacist în cazul ăsta, nu cunoașteți o chestie, nu cunoașteți o persoană, o autoritate ceva, trebuie de găsit o filieră, apoi lucrurile vor veni de la sine, declanșarea mecanismului e totul, el îmi răspunde că nu, nu cu forța, de altfel nici cea mai mică idee cum, nu vede decît familia eventual, auzind cînd vacă în felul ăsta, însă familia e departe cum vă așteptați, osoră în Argentina, toți ceilalți morți și îngropați, am zis să negîndim să negîndim nu este posibil [...]”.

Acest text prezintă o punctuație foarte curioasă, care nu facilitează deloc înțelegerea. Această obscuritate relativă devine și mai densă cînd analizăm textul în detaliu. Astfel, „dacă”, de la început, este deosebit de echivoc: nu se știe dacă are o valoare ipotetică sau anaforică („dacă este adevărat că...”). Incertitudinea este de altfel generală:

- incertitudine referitoare la scena generică: teatrală sau romanescă?
- incertitudine referitoare la situația din care izvorăște acest cuvînt: e un monolog interior? un solilocviu? un cuvînt adresat cuiva? și în cazul din urmă, cărui tip de destinatar?

<sup>1</sup> Minuit, Paris, 1984.

\* La Lorpailleur, în fr. (n.t.)



– incertitudine referitoare la statutul modal al acestui cuvânt: primele patru paragrafe reprezintă un discurs raportat sau un monolog din care face parte discursul raportat?

– incertitudine referitoare la nebunia sau bunul simț al locutorului: el denunță nebunia Lorpailleurei, însă această denunțare prezintă ea însăși indicii lingvistice, în special repetiții și contradicții, care lasă să se creadă că locutorul are o personalitate patologică (ca să nu mai vorbim despre tematica uciderii copilului, pe care doxa o atribuie „perverșilor”).

Dacă cititorul cărții *Libéra* nu încheie acest „roman”, acest lucru se întâmplă deoarece el postulează validitatea cadrului hermeneutic, presupunând că are în comun cu autorul cunoașterea naturii discursului literar, și, drept consecință, acceptă necesitatea de a opera reducăii hermeneutice: desigur, își spune el, autorul operează transgresări, însă are datoria, la un alt nivel, să respecte maximele și să transmită o „hermeneia”.

Impliciturile construite prin reducăie hermeneutică vor fi orientate spre un anumit registru, legat chiar de statutul discursurilor constitutive, și în special de literatură: cititorului îi revine rolul de a presupune că este vorba despre interpretări care antrenează căutarea unui sens ultim al existenței sau o luare de poziție estetică; proces care este favorizat de cunoașterea unei anumite doxe despre literatura contemporană și/sau despre opera lui Pinget. Cititorul va putea, de exemplu, să deducă din aceste transgresiuni că realitatea este esențialmente nesigură, că nici o povestire nu poate anula incoerența lumii, că omul nu este stăpîn pe limbajul său, că nu se știe niciodată cui îi este adresat cu adevărat cuvîntul etc. Ideea comentariului savant care își precede consumul este de altfel una dintre caracteristicile literaturii contemporane (și ale Artei contemporane pe ansamblu). La cititorii mai puțin abili această doxă declanșează un proces circular: lectura reclamă construirea de subînțelesuri care, fără să fie deduse din lectura unei anumite opere, sînt de fapt deja stocate în memoria cititorului, el nefăcînd decît să le activeze. Am putea vorbi în acest caz despre o interpretare pur ilustrativă.

Un indiciu care în acest extras are mari șanse de a declanșa o interpretare în termeni de sens „simbolic” din partea cititorului este primul nume propriu, „Lorpailleura” (la Lorpailleur). Onomastica literară este în mod tradițional o zonă privilegiată a căutărilor hermeneutice. Acest proces poate să se sprijine pe indici diverși: ambiguitatea masculin/feminin pe care o permite cumulul de „la” considerat drept popular și eliziunea articolului hotărît (*la/l'*), semnificatul lui „orpailleur”<sup>\*</sup> care ne trimite tocmai la căutarea aurului, printr-un efect de *mise en abyme* a căutării hermeneutice. Fiecare din aceste două piste interpretative poate fi activată de îndată ce apare un nou indiciu. O anumită cunoaștere a discursului literar îl poate face pe cititor să presupună că sfîrșitul operei și incipitul își răspund unul altuia; într-adevăr, în *Libéra* ultimele cuvinte au drept temă căutarea interminabilă. Setea de nestins este aici raportată la căutarea aurului, și, printr-o

<sup>\*</sup> *Orpailleur*, în franceză, în original, înseamnă *căutător de aur*. (n.t.)



## DISCURSUL LITERAR

strategie specifică interpreților, la căutarea sensului operei, într-o reflexivitate generalizată:

„O sete, pe care însă, pentru a o putea stinge, voi tot fugi  
O sete da, după părerea mea”.

Mai exact, reducția hermeneutică operează aici pe două planuri:

– Apartenența la tipul de discurs literar duce la construirea subînțeleșurilor care reies din referenții de cel mai înalt nivel: funcția Artei, relațiile dintre limbaj și lume, destinul omului....

– Apartenența generică, faptul că este scris „roman” pe copertă instituie un contract de lectură romanescă ce activează căutarea unei intrigi, a unor personaje etc.

Aceste două planuri nu au nimic secvențial în ele, se amestecă inextricabil, uneori într-un mod conflictual. Astfel, caracterul hiperprotejat al discursului literar și legitimarea transgresiunilor pe care le implică acest statut intră aici în conflict cu căutarea unei intrigi coerente; un mod de a rezolva acest conflict este de a accepta că transgresiunea contractului romanesc este destinată tocmai derivării unui subînțeleș în ceea ce privește caracterul iluzoriu al convențiilor romanului clasic.

Însă este de ajuns ca autorul să nu aparțină valorilor sigure din panteonul literar pentru ca hiperprotecția pe care o conferă cadrul hermeneutic, ca și „încrederea” de care ar beneficia în mod normal să se diminueze. Cazul unui autor ca Léon Bloy, care se găsește la limita dintre autorii recunoscuți și cei nerecunoscuți, este semnificativ în acest sens: „Unii îi vor găsi multe defecte acestei cărți. Poate. Ceea ce este sigur însă este ceea ce contează în *Le Désespéré*: sfișierea lui”<sup>1</sup>. Criticul care redactează astfel o prefață la acest roman al lui Bloy concede că el poate conține o transgresiune sterilă, fără reducere hermeneutică („defect”) și caută o legitimare oarecum în amonte de Artă („sfișierea”). Însă, în acest caz, normele pot să se schimbe; ar fi de ajuns de exemplu să apară noi clasificări. În anii 1960, am fost martorii procesului prin care noțiunea de „baroc” a oferit posibilitatea integrării acelor opere considerate înainte a fi doar prost structurate.

„Ilizibilitatea” atribuită unor anumite opere le oferă de asemenea scriitorilor posibilitatea de a-și conferi o nouă legitimitate instituind filiații inedite, reabilitând prin operele lor texte care anterior au fost descalificate: este ceea ce au făcut suprarealiștii cu *Chants de Maldoror*. Istoria literaturii oferă spectacolul unui efort neîntrerupt de legitimare a textelor considerate cîndva defectuoase, sau, invers, de de-legitimare a unor texte pînă atunci consacrate. Producția literară operează într-adevăr la frontiera dintre operele de arhivă și operele pe cale de a se crea. Operele care se creează au în general nevoie de a reevalua anumite opere de arhivă, adică de a le decreta demne de un cadru hermeneutic – și nu numai de o lectură filologică – pentru a se legitima pe ele însele.

<sup>1</sup> Hubert Juin, prefață la *Désespéré*, Paris, 10/18, 1983, p. 15.



### *Cadru hermeneutic și maxime conversaționale*

Rămîne oricum o contradicție între reperajul transgresiunilor (repetiții, obscurități, digresiuni...) și tendința analiștilor de a legitima totul într-o operă, din momentul în care ea este înscrisă pe deplin într-un cadru hermeneutic. Orice efort de cunoaștere ajunge la un moment dat pe panta naturală de a introduce un principiu de unicitate acolo unde aparențele par a fi eterogene. Eliminînd transgresiunile, analistul își arată ingeniozitatea, semănînd într-un fel cu filosofi care scriau teodicei pentru a integra răul într-o economie superioară a Creației divine.



PARTEA A TREIA

## **Paratopia**





## *Capitolul 7*

### **Un loc imposibil**

Doxa rezultată din estetica romantică privilegiază singularitatea creatorului și minimalizează atât rolul destinatarilor, cât și caracterul instituțional al exercițiului literaturii, instituția fiind cel mai adesea considerată ca un univers ostil creației. Astfel este negată însăși structura actului de comunicare literar. Totuși, pentru a produce enunțuri recunoscute drept literare, scriitorul trebuie să se impună ca scriitor, să se definească față de reprezentările și de comportamentele asociate cu acest statut. Instituția se află în centrul instanței creatoare. Desigur, mulți scriitori valoroși se retrag în deșert, respingând orice apartenență la „viața literară”; însă retragerea lor nu capătă sens decât în interiorul spațiului literar din care își trag seva identității: fuga în deșert este unul din gesturile prototipice care legitimează instanța producătoare a unui text constituent. Ele nu se pot situa la exteriorul unui spațiu literar care, oricum, trăiește de pe seama faptului că nu deține cu adevărat un loc.

### **Cele trei planuri**

Lucrările de sociologie a literaturii inspirate din P. Bourdieu au marele merit de a arăta că producția operei literare nu trebuie să fie raportată înainte de toate la societatea luată în globalitatea sa, ci la un sector limitat al acestei societăți,

## DISCURSUL LITERAR

care în secolul al XIX-lea a îmbrăcat forma unui „cîmp” relativ unificat, cu reguli proprii. Într-un sens larg, am putea spune că orice operă provine din cele trei planuri ale *spațiului literar*. Însă este dificil să ne reprezentăm relațiile lor, fiecare fiind traversat de celelalte două.

– Acest spațiu este o *rețea de aparate* în care indivizii pot să-și asume rolul de scriitori sau public, în care sînt stabilizate și garantate contractele generice considerate drept literare, în care intervin mediatori (editori, librari...), interpreți și evaluatori legitimi (critici, profesori...), canoane (care pot lua forma unor manuale, a unor antologii...). Termenul de „aparate” nu este, desigur, cel mai potrivit; el se poate legitima prin articolul lui Althusser apărut în 1970, „*Idéologie et appareils idéologiques d'État*”, chiar dacă nu ne însușim cadrul său teoretic, și în special concepția despre subiectivitate pe care o presupune acesta. Althusser dădea deja „aparaturii” o accepție largă, trimițînd la un sistem care era compus din instanțe foarte diferite, cum ar fi familia, partidele politice, presa, sistemul juridic, școala, pe scurt, ansamblul practicilor și discursurilor care prin „supunerea” indivizilor la ideologia dominantă asigurau, în opinia lui, reproducerea raporturilor sociale.

– Este și un *cîmp*, un loc de confruntare între *poziționări* estetice care investesc într-un mod specific genuri și idiomuri. Analistul discursului se vede în postura de a decupa spații în care diverse poziționări, pentru a deține un maximum de autoritate enunțativă, se află într-un raport de concurență, delimitîndu-se reciproc. „Cîmpul” este deci utilizat aici cu valoarea restrînsă de „cîmp discursiv”, solidar cu principiul de preeminență a interdiscursului asupra discursului. Un cîmp discursiv nu este o structură statică, ci un joc de echilibru instabil. Și nu este nici omogen: prezintă poziționări dominante și dominate, poziționări centrale sau altele periferice. O poziționare „dominată” nu este neapărat „periferică”, însă orice poziționare „periferică” este „dominată”. Această noțiune de cîmp pune oricum probleme căci nu poate fi transistorică. Cum existența cîmpului autonom este de dată recentă, și fără îndoială pe punctul de a-și pierde puterea odată cu apariția noilor tehnologii, ar trebui să fie mai flexibilă, pentru a cuprinde diversitatea regimurilor producției „literare”. Există, de exemplu, regimuri care nu pun în opoziție școli cu manifeste și doctrine, ci locuri de exercitare (diverse curți, diverse regiuni...): în acest caz, diferitele grupuri aflate în concurență au în comun majoritatea premiselor estetice, investesc aceleași genuri, însă diferă prin „stiluri” sau tematică.

– Acest spațiu este, în cele din urmă, o *arhivă* în care se amestecă intertextul și legende: nu există activitate creatoare decît cufundată într-o memorie care, la rîndul ei, este ea însăși prinsă în conflictele din cadrul cîmpului, care nu încetează a o prelucra. Noțiunea de *arhivă* își are trecutul său în analiza discursului<sup>1</sup>. În ceea ce ne privește, am folosit-o pînă acum cu un sens apropiat de

<sup>1</sup> În *Arheologia cunoașterii* (pp. 160-161), Foucault îi atribuie o influență deosebit mare, într-o asemenea măsură încît ne putem pune întrebări în legătură cu adevărata sa consistență: „Între *limba* care definește sistemul de construcție al frazelor posibile și *corpusul* care adună pasiv cuvintele pronunțate, *arhiva* definește un nivel particular: acela



cel de „poziționare”, subliniind că enunțurile care țin de o anumită poziționare erau inseparabile de noțiunea de memorie și de instituțiile care le conferă autoritate, legitimându-se, în același timp, cu ajutorul lor. Aici, noțiunea de *arhivă* desemnează doar memoria internă a literaturii, o memorie care, dincolo de intertext în sensul strict, adică de alte opere prezente într-o bibliotecă imaginară, include de asemenea, după cum vom vedea, „legende”.

## Paratopia

Fiind vorba despre creația literară, metaforele topografice cum sînt cele de „cîmp” sau de „spațiu” nu sînt oricum valide decît între ghilimele. Desigur, spațiul literar face parte, într-un fel, din societate, însă enunțarea literară destabilizează reprezentarea pe care ne-o facem, în mod firesc, despre „loc”, noțiune ce presupune un interior și un exterior. „Mediile” literare sînt de fapt frontiere. Existența socială a literaturii presupune atît imposibilitatea sa de a se închide în sine, cît și imposibilitatea de a se confunda cu societatea „comună”, necesitatea de a profita de această poziție intermediară, în cadrul ei. Acest lucru nu înseamnă că literatura ar funcționa într-un mod ce nu ar putea fi raportat la celelalte domenii de activitate (putem vorbi aici despre strategii de promovare, despre cariere, despre cifre de afaceri etc.), însă trebuie să-i conștientizăm de asemenea și capacitățile în surplus. În calitate de discurs constituent, instituția literară nu poate să aparțină pe deplin spațiului social, ea se află la frontiera dintre înscrierea în funcționările sale topice și supunerea în fața unor forțe care depășesc, prin natură, orice economie umană. Ceea ce obligă procesele creatoare să se producă pe baza unor locuri, grupuri, comportamente, despre care se știe că au o apartenență imposibilă.

Nu putem deci vorbi despre o corporație a scriitorilor, cum vorbim despre corporația hotelierilor sau inginerilor. Literatura, ca orice alt discurs constituent, poate fi pusă în corespondență cu o rețea de locuri în societate, însă ea nu se poate fixa cu adevărat în nici un teritoriu. Efortul constant al prinților de odinioară sau al anumitor regimuri totalitare recente pentru a da un statut de servitor sau de salariat

---

al unei practici care determină apariția unei multiplicități de enunțuri ca tot atîtea evenimente regulate, ca tot atîtea lucruri oferite tratării și manipulării [...] între tradiție și uitare ea face posibilă apariția regulilor unei practici care permite totodată enunțurilor să subziste și să se modifice în mod regulat. Arhiva este *sistemul general al formării și transformării enunțurilor*”. Tot în această perspectivă, J. Guilhaumou și D. Maldidier fondează analiza discursului „pe două suporturi materiale: arhiva și limba”. Această arhivă „nu este ansamblul textelor pe care le-a lăsat o societate”, nici „cadrul instituțional care ne-a permis să le păstrăm urmele”, căci „fiecare dispozitiv de arhivă își stabilește propria funcționare. Astfel, în ceea ce privește arhiva, sensul este convocat plecînd de la o diversitate maximală de texte, de dispozitive de arhivă specifice unei teme, unui eveniment, unui itinerariu” (J. Guilhaumou, D. Maldidier, R. Robin, *Discours et archive, Expérimentations en analyse du discours*, Liège, Mardaga, 1994, p. 195).



## DISCURSUL LITERAR

scriitorilor permite menținerea unei producții literare, însă nu și producerea de opere, cu excepția cazului în care scriitorul nu respectă ceea ce se așteaptă de la el, sau își problematizează apartenența la un loc, la o funcție. Apartenența la câmpul literar nu este deci absența totală a locului, ci, după cum am mai spus, negociere între loc și non-loc, o apartenență parazitară care trăiește prin imposibila sa includere. Este ceea ce noi am numit mai sus „paratopie” (a se vedea *supra*, p. 70).

Modalitățile acestei paratopii variază în funcție de epoci și de societăți: rapsozi, nomazi ai Antichității grecești, paraziți protejați de cei puternici din epoca clasică, boemi ce se opun „burghezilor”... Într-o producție literară fondată pe conformitatea la canoane estetice, paratopice sînt în special comunitățile de „artiști” mai mult sau mai puțin marginale (aezi sau truveri...). Cînd producția este un lucru puternic individual, paratopia se elaborează în singularitatea unei abateri biografice. Prin modul său de „a se insera” în spațiul literar și în societate, scriitorul își construiește condițiile propriei sale creații; există opere a căror autolegitimare se face prin retragerea solitară a creatorului lor, există altele care impun participarea sa la lucrări colective: Sartre animînd reviste politice, defilînd la manifestații, Thomas Bernhard vituperînd din satul său împotriva mediilor culturale vieneze spun fiecare în felul său ce este pentru ei literatura legitimă. Există chiar și opere care presupun pe de o parte scufundarea autorului lor în banalitate: Kafka sau Pessoa duc o viață de angajați model, însă nu fondează o familie și scriu.

În secolul al XVII-lea, protecția celor puternici a făcut din parazit figura prototipică a omului de litere. În secolul al XVIII-lea, „Republica Literelor” desemna o rețea paratopică, parazitară a statelor efective, o „Republică” ce traversa frontiere geografice și sociale, precum putea să facă, în aceeași epocă, francmasoneria. Acest „stat” parazit nu se dorea supus decît regulii egalității și a liberei discuții între ființe înzestrate cu rațiune. Această Republică:

„[...] se întinde peste tot pămîntul și este compusă din oameni din toate națiunile, de toate condițiile, de orice vîrstă și de orice sex, fără să excludă nici femeile și nici copiii”<sup>1</sup>.

După cum explică P. Bayle în articolul „Cadius” din lucrarea sa *Dictionnaire historique et critique* (1696):

„Această Republică este un stat extrem de liber. Nu recunoaște decît suveranitatea adevărului și a rațiunii; și sub aceste auspicii duce, inocent, război cu oricine [...]. Fiecare este în același timp și suveran și pasibil de a fi judecat de toată lumea”.

Fiecare scriitor al Luminilor trebuia astfel să gestioneze în felul său o apartenență dublă: la societatea *topică*, monarhică în cazul de față, și la rețelele

<sup>1</sup> Vigneul-Marville (pseudonim al lui Bonaventure d'Argonne), *Mélanges d'histoire et de littérature*, Rouen, 1700, tomul II, p. 60.



acestei „Republici”. Era, în același timp, „Eu”-ul și „El”-ul din *Nepotul lui Rameau*, o dezbatere fără ieșire între „topia” „Eu”-lui și nomadismul „El”-ului care traversează toate topiile.

Paratopia, invariantă în principiu, ia diverse forme schimbătoare, dat fiind că exploatează faliile care nu încetează să se deschidă în societate. În secolul al XVIII-lea, propice creației este frustrarea plebeului: această frustrare îl incită pe Rousseau să evoce o Natură care nu se află sub tutela aristocratică, iar pe François-Marie Arouet să dorească să fie numit „Dl. de Voltaire” iar pe Pierre Caron „Dl. de Beaumarchais”. Omul „Stării a treia” este cel care, în epocă, mobilizează energiile într-un proces creator. Beaumarchais, de exemplu, este din acest punct de vedere foarte departe de prototipurile care vor predomina în epoca romantică. La el, motorul paratopic este insuportabila condiție a omului de rînd, talentat, pe care orînduirea aristocratică îl hărăzește obscurității. Spre deosebire de creația poezilor parnasieni, creația sa nu presupune o ruptură de lumea modernă dezabuzată, ci agitația transgresivă a celui care vrea cu orice preț să *parvină*. El circulă într-un univers în care scrisul se vrea conectat la mișcările societății. Un secol mai tîrziu, poetul parnasian José Maria de Heredia se va poziționa ca un „artist” care se opune restului societății industriale (a se vedea *infra*, p. 269); el va lipsi în mod ostentativ din propria operă, așa cum poezia trebuie să lipsească din lumea burgheză, în timp ce un Beaumarchais forțează cu dezinvoltură limitele, inclusiv pe cea care îl separă de personajele sale, în primul rînd de Figaro.

Creația își trage astfel seva de pretutindeni: atît din paratopia omului de rînd, care refuză poziția pe care găsește de cuviință să i-o impună o lume condusă de nobilime, cît și din paratopia nobilului care nu se simte în largul său în această lume de burghezi. Ea își trage seva și dintr-o retragere metodică, ritualizată, din lume, și din efortul permanent de a se integra în ea, din opera marmoreană, ca și din opera în mișcare.

## Locuri și comunități paratopice

După cum am menționat deja, chiar dacă opera are pretenția de a atinge universalitatea, apariția ei este un fenomen prin excelență local, și nu se produce decît prin intermediul normelor și raporturilor de forță dintre locurile în care survine. În aceste locuri se leagă cu adevărat relațiile dintre scriitor și societate, scriitor și opera sa, operă și societate.

Acest lucru pare de la sine înțeles cînd analizăm alte regimuri ale literaturii, și nu cel pe care l-a impus romantismul: cînd un grup de oameni de litere japonezi se reunea pentru a elabora un *renku*<sup>1</sup>, cînd Oronte compunea un

<sup>1</sup> *Renku* este un gen de poezie care s-a fixat în secolul al XVII-lea; elaborat de cel puțin doi autori în timpul unei întâlniri amicale, el este compus, în forma sa clasică, din 36 de



## DISCURSUL LITERAR

sonet pentru obișnuința unui salon galant, ei produceau un tip de literatură în care identitatea creatoare nu putea fi disociată de mici comunități în care creația se întretaie cu sociabilitatea. Însă importanța astfel conferită modurilor de viață, ritualurilor grupurilor care produc sau organizează un anumit tip discurs<sup>1</sup> depășește această limită: ea acoperă întreg ansamblul discursurilor constituente. Opera literară își face apariția din tensiunile din interiorul câmpului literar propriu-zis; ea nu poate spune ceva despre lume decât antrenând în enunțarea sa problemele pe care le pune imposibila înscriere socială (în societate și în spațiul literar) a propriei sale enunțări. Putem, *mutatis mutandis*, să aplicăm domeniului literaturii ceea ce Michel de Certeau afirma despre istoriografie:

„Discursul – și grupul care îl produce – îl face pe istoric, în timp ce ideologia atomistă a unei profesii «liberale» menține ficțiunea subiectului-autor și lasă să se creadă că istoria este construită de cercetarea individuală [...]. Asemenea mașinii ieșite dintr-o uzină, studiul istoric este mai degrabă legat de *complexul* unei fabricări specifice și colective decât de efectul unei filosofii personale sau de resurgența unei «realități» trecute. El este *produsul unui loc*”<sup>2</sup>.

Însă științele, mult mai ușor decât literatura, acordă instituțiilor un loc de frunte în procesul creator: este greu să concepem producția de texte științifice drept o activitate solitară și desprinsă de mediul tehnologic. Nu același lucru se întâmplă și în cazul literaturii.

Viața literară este structurată de aceste „triburi” care se repartizează în câmpul literar pe baza revendicărilor estetice distincte: academie, cerc, grup, școală, cenacul, bandă.... Un trib literar nu se definește după criteriile decupajului social canonic, care recunoaște prin excelență două tipuri de grupuri: cele care sînt fondate pe filiație și cele (întreprinderi, echipe, batalioane...) care sînt sudate prin sarcina comună pe care o au de îndeplinit. Membrii triburilor literare sînt luați din familii, cărora continuă de altfel să le aparțină; pe de altă parte, acestui „trib”, chiar dacă nu este o familie, îi este inerentă o intensitate a transferurilor afective ce îl face să întrețină relații de necontestat cu structura familială.

Existența unui trib nu presupune neapărat frecventarea asiduă a acelorași locuri. Ea poate rezulta din schimburi de corespondență, din întâlniri ocazionale, din asemănări în modurile de viață, din proiecte convergente... Există astfel numeroase „triburi invizibile” care joacă un rol pe eșichierul literar, fără ca acest lucru să însemne că și-au însușit forma unui grup constituit. În plus, fiecare scriitor

---

versuri, împărțite în 6 + 12 + 12 + 6; spre deosebire de *haiku*, el mizează pe continuitatea unei dezvoltări, privilegiind aluziile, parodiile, umorul.

<sup>1</sup> În ceea ce ne privește, am resimțit nevoia să dezvoltăm în analiza discursului o teorie a „comunității discursive”, care încearcă să articuleze formațiunile discursive la funcționarea grupurilor de producători și de gestionari care le fac să trăiască și care trăiesc de pe urma lor (a se vedea cartea noastră *Genèses du discours*, Liège, Mardaga, 1984, sau *L'Analyse du discours*, Hachette, 1991).

<sup>2</sup> pp. 72-73.



se înscrie în tribul pe care și-l *alege*, cel al scriitorilor din trecut sau contemporani, cunoscuți sau nu personal, pe care îi așază în panteonul său personal; modul lor de viață și operele lor îi permit să-și legitimeze propria enunțare. Această comunitate spirituală, care ignoră în mod voluntar spațiul și timpul, asociază nume într-o configurație a cărei singularitate face corp comun cu revendicarea estetică a autorului.

Creația literară cunoaște amploare cu precădere în societățile restrânse, care, fără a fi complet libere, se bucură totuși de o anumită autonomie. Așa s-a întâmplat, timp de secole întregi, în cazul curților princiare și al saloanelor. Scriitorul ocupa în cadrul lor o poziție deosebit de instabilă – de conviv tolerat, sursă de distracție sau de măgulire pentru gazda sa –, făcând din această poziție intermediară însăși condiția creației sale. Saloanele din secolele al XVII-lea, al XVIII-lea – și într-o măsură mult mai mică în secolul următor – au furnizat, unui număr mare de scriitori, o relație indispensabilă cu puterea și corpul social, fără ca acest lucru să însemne că i-au ferecat într-un anume loc. După modelul literaturii, salonul este un loc ce depășește familiile și corporațiile, un spațiu în care dominarea exercitată asupra femeilor slăbește, în care ne putem consacra unor activități ritualizate, aparent străine de orice intenție utilitară, exercițiului puterii, producției sau comerțului. De aici pornește, fără îndoială, întrepătrunderea dintre parazitismul mondenității și cel al literaturii. Unui scriitor care știe să folosească în avantajul său granița schimbătoare dintre societate și spațiul literar paratopic, salonul îi oferă posibilitatea de a structura inefabilul „poziției” pe care o deține. Un fel de zonă deschisă în societate, el îi oferă o formă de apartenență fără rădăcini. Însă frecventarea unor asemenea locuri nu poate fi suficientă pentru a suscita o muncă creatoare: felul propriu pe care îl are un scriitor de a se raporta *în același timp* la societatea deosebit de topică și la aceste spații relativ topice, cum ar fi curtea sau salonul, este elementul care hrănește activitatea creatoare.

În teatrul lui Molière, salonul Celimenei (*Mizantropul*) sau cel al Aramintei (*Femeile savante*) nu sînt deci un loc social oarecare, dramaturgul denunțîndu-i doar cîteva nereguli. Scena nu prezintă un salon cum ar prezenta un han sau un dormitor: ea prezintă un loc care trimite o anumită literatură la propriile sale condiții de posibilitate. Ireductibila teatralitate a vieții, intolerabilă pentru Alceste, element natural pentru Celimena, este dusă la paroxism în această „lume” a mondenității de care literatura franceză este legată cu sau fără voia ei. Desigur, majoritatea scriitorilor din epocă, fiecare în registrul său, îi denunță aparențele și măștile, însă discursul lor se clădește tocmai pe aceste aparențe și pe aceste măști. Ceea ce îl leagă pe Alceste de Celimena, bărbatul care spune lucrurilor pe nume, de femeia ce rostește cuvinte al căror sens este greu de surprins, este și ceea ce unește această literatură de un anume loc din care își trage seva, însă de care trebuie, fără încetare, să se desprindă.

Salonul va păstra un loc important în secolul al XIX-lea, însă va fi dublat de locuri prototipice pentru viața boemă, cum ar fi cafeneaua artiștilor, care cuprinde o populație mult mai diversificată din punct de vedere social. Cafeneaua



## DISCURSUL LITERAR

este unul din locurile prestigioase ale vieții de boemă exemplificate de *Scènes de la vie de Bohème* de Henri Murger (1852) sau *Creația* lui Zola (1886), implicând o confruntare ambivalentă între lumea burgheză a muncii și revendicarea celor care erau numiți atunci „artiști”:

„La ora cinci banda ceru o bere. Obişnuirii cartierului invadaseră mesele vecine, iar aceşti burghezi aruncau spre colţul artiştilor priviri piezişe, în care dispreţul se amesteca cu un soi de deferenţă îngrijorată, căci aceştia din urmă erau bine cunoscuţi şi chiar aureolaţi de legenda care începuse să se ţeasă”<sup>1</sup>.

Cafeneaua se află la frontiera spaţiului social. Loc de pierdere a timpului, banilor, unde se consumă alcool şi se fumează tabac, el permite unor lumi diferite să se întâlnească. Artiştii pot să se reunească aici în grupuri, să intre în comuniune prin respingerea societăţii burgheze, în care ei nu sînt incluşi şi din care nu sînt nici excluşi. Căci artistul este acest rătăcitor etern care îşi stabileşte tabăra la marginea cetăţii:

„Mergeau tuspătru pe Bulevardul Invalizilor, părăind să ocupe toată lărgimea străzii. Era expansiunea obişnuită a grupului sporit, încetul cu încetul, de prietenii ce i se alăturau pe drum, formînd marşul nestăvilit al unei hoarde plecate la război. Flăcăi cu înfăţişarea mîndră a celor douăzeci de ani luaseră în stăpînire strada. De îndată ce se aflau împreună, fanfare sunau înaintea lor şi ei îşi înşfăcau Parisul cu o mînă şi, liniştiţi, îl vîrau în buzunar. N-aveau nici un fel de îndoială asupra victoriei, îşi plimbau încălţările vechi şi paltoanele ponosite, dispreţuind asemenea fleacuri, fiindu-le dealtfel de ajuns să vrea pentru a fi ei stăpîinii. Aceasta nu se putea fără un imens dispreţ faţă de tot ceea ce nu era arta lor; dispreţ faţă de avere, faţă de oameni şi mai ales faţă de politică. La ce slujesc toate astea? Numai ramoliţii se ocupau de ele. O trufaşă nedreptate îi revolta, afişau o ignorare voită a necesităţilor vieţii sociale, dorinţa nebunească de a nu exista decît artişti pe lume”<sup>2</sup>.

Scenă exemplară în care banda de artişti cutrieră pe străzi cu visul contradictoriu de a cuceri lumea burgheză şi „de a nu fi decît artişti”. De fapt, Arta nu are alt loc decît această mişcare, imposibilitatea de a se închide în sine şi de a se lăsa absorbită de acest Altceva ce trebuie respins, însă din partea căruia se aşteaptă recunoştinţă.

Această acordare a unui rol cheie modalităţilor de sociabilitate literară se opune doxei romantice, căreia lucrarea lui Proust *Contre Sainte-Beuve* îi stă marturie în mod deosebit. Proust respinge în primul rînd înţelegerile secrete din interiorul societăţilor restrînse: adevăratul geniu creator este solitar, stilul ţine de

<sup>1</sup> Zola, *Creație*, trad. de Anca Cristodorescu Fuerea, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 71. Pentru un studiu al boemei, a se vedea J. Siegel, *Paris-Bohème 1830-1930*, Gallimard, Paris, 1991.

<sup>2</sup> Zola, *Creație*, op. cit., p. 65.



„profunzime”, și nu de „pălăvrăgeală” în orice tagmă literară sau într-un salon. Analiza discursului literar este dimpotrivă constrinsă să facă apel la o treime din Instituție, să conteste aceste unități considerate compacte în mod iluzoriu: *creatorul* și *societatea*; nu pentru a minimaliza importanța creației în favoarea determinismului social, ci pentru a raporta opera la teritoriile, ritualurile, rolurile care o fac posibilă, și pe care ea le face posibile. În loc să considerăm opera doar ca instanța ce trebuie să dea, după spusele lui Mallarmé, „un sens mai pur la vorbe de trib”<sup>\*</sup>, obiectul considerațiilor noastre trebuie să-l facă „triburile” literare.

## Țigani și solitari

Situația paratopică a scriitorului îl face să se identifice cu toți cei care par a se sustrage clasificărilor societății: țigani, evrei, femei, clovni, aventurieri, indieni din America etc., după caz. De îndată ce în societate se creează o zonă percepută ca potențial paratopică, creația literară o va exploata. M. Bahtin a arătat astfel rolul important pe care l-a jucat pentru creația literară contra-cultura „carnavalescă” care, prin deriziune, dorea să submineze cultura oficială. Excesele punctuale ale sărbătorii nebunilor, ca și literatura care ia sărbătoarea drept punct de sprijin, nu-și găsesc cu adevărat un loc atribuit în cadrul societății, ele își trag seva din integrarea, respectiv excluderea lor.

În secolul al XIX-lea, figura țiganului este cea care a servit cu precădere drept reper de identificare privilegiată imposibilei integrări a artistului. La cuvântul „țigan”, dicționarul *Littre* citează acest cuplet de Béranger care condensează un număr mare din stereotipurile asociate pe atunci personajului:

„Vrăjitori, saltimbanci sau vagabonzi  
Rest gunoier  
Al unei lumi apuse  
Vrăjitori, saltimbanci sau vagabonzi  
Țigani veseli, de unde veniți?”

Fie că îl credem originar din India sau din Egipt, țiganul romantic vine din Orientul legendar. Ca și artistul, el nu este atît „originar dintr-un loc sau altul” cît „originar” pur și simplu. Cel mai aproape de natura pierdută, pe ale cărei „resturi” le încarnează în societatea industrială, țiganul este vrăjitor. El provine spontan din forțele pe care scriitorul le cunoaște prin suferință și muncă creatoare.

Mitologia proteiformă a trupei de țigani permite scriitorilor să reflecteze la apartenența lor la o tagmă care se strecoară prin ochiurile plasei sociale. Însă, spre

<sup>\*</sup> Mallarmé, *Poeme*, trad. de Ioan Matei, Editura Eminescu, București, 1999, p. 135. (n.t.)

## DISCURSUL LITERAR

deosebire de țigan, artistul nu merge din oraș în oraș: nomadismul său este mai radical. Artistul boem nu este atît un nomad, în sensul obișnuit al cuvîntului, cît un contrabandist care traversează divizările sociale. Fie că este preceptor într-o familie bogată, bibliotecar al vreunui prinț sau al vreunui minister, rentier, profesor de liceu, el își ocupă locul fără a-l ocupa, în compromisul instabil al unui joc dublu. Stéphane Mallarmé predă engleza la liceu, însă este de asemenea autorul unor poeme ciudate, un guru care își primește credincioșii marțea în apartamentul de pe strada Rome.

Cupletul lui Béranger vede în țigan „restul” unei „lumi apuse”. Însă acest „rest” este de asemenea un surplus care, în mod paradoxal, face parte din entitatea căreia îi este surplus. Scriitorul se adaugă unei societăți presupuse a fi completă, însă care nu se poate închide fără reprezentarea pe care i-o oferă Arta. Acest „rest” proiectat într-un trecut de legendă este asociat de Béranger adjectivului „immonde” („imund”), care poate fi înțeles în două feluri:

– conform etimologiei, ca antonim al adjectivului „monde” („lume”), din latinescul *mundus* („curat”, „elegant”);

– într-un sens care nu se raportează la etimologie, ca opusul substantivului „monde” („lume”), folosit pentru rimă. „Im-monde” opune astfel societății constituite din tot atîtea mici „mondes” („lumi”), incredibila „monde” („lume”) a celor care trec printre lumi.

Aceste două valori se contaminatează: este impur cel care nu este fixat în finitudinea unei lumi („monde”), a unui acasă la el sau la noi. Artistul amenință stabilitatea lumilor care tind să-și identifice finitudinea cu sănătatea. Aici rezidă întreaga ambiguitate a paratopiei scriitorului: el este în același timp impur și sursă de valoare, paria și geniu, după ambivalența latinescului *sacer*, blestemat și sacru. La granița societății ordonate, artistul este cel în care se amestecă periculos forțele malefice și benefice. Tagma în zdrențe a „Țiganilor la drum” baudelairieni este de asemenea cea pentru care „nu se mai deschide [...] alt rai decît imperiul de bezne viitoare”<sup>1</sup>. Parazit și paria, boemul își poate converti orgolios abjecția în modalitate de a atinge sacral:

„Iată-vă din nou profesor. Omul e dator Societății, îmi spuneți; faceți parte din corpul didactic: pășiți pe fîgașul cel bun. – Cît despre mine, urmez principiul: mă las întreținut cu cinism; descopăr foști colegi de școală generală imbecili și le ofer tot ce pot născoci mai stupid, mai murdar, mai urît, în vorbe și fapte: iar ei mă plătesc în țapi de bere și în căni cu vin. [...]. Acum, mă destrăbălez cît mai mult cu putință. Pentru ce? Pentru că vreau să fiu poet, și mă străduiesc să devin vizionar”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, „Țiganii la drum”, trad. de Șerban Bascovici, „Spleen și ideal”, în *Florile Răului*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 45.

<sup>2</sup> Scrisoare lui G. Izambard din 13 mai 1871, în Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, trad. de Petre Solomon și N. Argintescu-Amza, Editura pentru Literatură Universală, București, 1978, pp. 207-208.



Viața de boemă apare oamenilor obișnuiți ca negarea administrării rezonabile a banilor și a patrimoniului. În același fel în care traversează mediile, boemul traversează modurile de a-și cheltui banii, cu buzunarele acum pline, acum goale:

„În caz de nevoie, ei știu de asemenea să practice abstenența cu religiozitatea unui pustnic; însă în momentul în care le cade o avere cât de mică în mână, îi vedeți năpustindu-se în grup, dând curs fanteziilor celor mai ruinătoare, iubindu-le pe cele mai frumoase și mai tinere... Apoi, când ultimul ban e mort și îngropat, se duc din nou să ia cina la masa hazardului”<sup>1</sup>.

Descriere care este ecoul descrierii multor alți „greieri”, a Nepotului lui Rameau, de exemplu:

„Astăzi, îmbrăcat în rufe soioase, cu pantalonii sfișiați, acoperit în zdrențe, aproape desculț, pășește cu fruntea în pământ, ferindu-se, încît te simți îndemnat să-l chemi și să-i dai ceva de pomană. Iar a doua zi, pudrat, încălțat, frizat, îmbrăcat pe cînte, merge cu fruntea sus, te privește drept în față, încît aproape l-ai lua drept un domn. Trăiește de la o zi la alta”<sup>2</sup>.

Boema zgomotoasă nu oferă deci decît o viziune reductivă a condiției scriitorului care este întotdeauna o dezbatere între integrare și marginalitate. O operă ca *Nepotul lui Rameau* îl arată exemplar, prin dezbaterea dintre „El”, boemul fără acoperiș sau lege, și „Eu”, scriitorul cu o situație confortabilă. Autorul unei asemenea opere nu este de fapt nici „El”, nici „Eu”, ci se constituie dintr-o tensiune ireductibilă dintre cele două instanțe.

Același raționament se aplică și reprezentării contradictorii pe care ne-o facem în mod obișnuit despre condiția de scriitor; el este ba acel individ care staționează la marginea ordinii prestabilite, ba cel care a găsit un mijloc potrivit de a face carieră: mulți scriitori nu se sfiiesc să ceară rente sau să negocieze suma pe care o primesc din drepturile de autor. Literatura are nevoie de instituționalizare (de premii, de academii, de antologii, de locuri sub soare...), însă se legitimează mai ales prin cei care transgresează normele, prin cei care scapă acestor instituții. În literatură, ca și în religie, există întotdeauna clerici și profeți. Enunțarea literară se hrănește din această ireductibilă instabilitate: mizeria nu poartă brevet de talent, după cum nici bogăția certificat de mediocritate.

<sup>1</sup> Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème* (Scene din viața de boem), M. Lévy, Paris, 1852, p. XIII.

<sup>2</sup> Denis Diderot, *Nepotul lui Rameau*, trad. de Gellu Naum, Editura Minerva, București, 1972, p. 223.

## „Solitarii” de la Port-Royal

Necesitatea creației de a exploata punctele slabe ale cartografiei sociale explică, în mare parte, de ce literatura franceză din a doua jumătate a secolului al XVII-lea (Racine, Pascal, La Rochefoucauld, Boileau...) a întreținut relații strânse cu jansenismul de la Port-Royal. Alăturându-și o comunitate de laici („solitarii de la Port-Royal”) separați de familiile lor și renunțând să ocupe poziții căutate în societate, această mănăstire aflată atât în Paris, cât și la țară, centrală și periferică, a subminat corpul social, a deschis o breșă propice investițiilor creative ale discursurilor constituente, religioase, filosofice sau literare. Opuându-se saloanelor în două moduri, Port-Royal nu era atât contra „lumii” păcătoase în general, pe cât era împotriva acestei manifestări extreme a păcatului, cum era pentru el „lumea”, adică lumea aristocrată, Curtea monarhiei absolutiste. El reprezenta un loc în afara stratificărilor sociale, inclusiv a Bisericii, un loc în care se întâlneau profanul (laicii) și sacrul (călugărițele), în care comunicau lumea și cei care se retrăseseră din ea. Familie aleasă, spre deosebire de familia de sînge, atât în Biserică, cât și în afara ei, în lumea profană și în afara acesteia, Port-Royal proslăvea retragerea dintr-o lume pe care lucrările sale nu încetau să o străbată ca un virus și care, la rîndul ei, îl străbătea prin dezbaterile sale.

Loc de critică a falselor valori, prin excelență, jansenismul n-ar fi putut să nu se contamineze și să se lase contaminat de literatură. Contaminare cu atât mai ușor de realizat cu cât denunțarea jansenistă a aristocrației se făcea printr-o renegare a legăturilor de sînge: scriitorul, ca și jansenistul, revendică drept unică valoare „operele”, ambii proslăvind înfișetatea regalității spirituale a celui drept în fața puterii pe care ți-o conferă dreptul din naștere. Pentru un jansenist adevărat singurii regi veritabili sînt aleșii lui Dumnezeu:

„Toți Preafericiții se află în posesia regalității [...]. Pentru a cunoaște grandoarea ei, nu trebuie decît să o comparăm cu cea a regilor de pe pămînt, și să vedem diferențele dintre ele [...]. Nu trebuie decît să ne gîndim la contrariul tuturor acestor defecte și slăbiciuni și vom putea cuprinde cu mintea acest Regat divin pe care Dumnezeu l-a pregătit pentru toți Aleșii”<sup>1</sup>.

Ar fi totuși absurd să pretindem că literatura clasică era jansenistă. Ea s-a strecurat doar într-o bună măsură în breșele pe care i le oferea inserarea problematică a janseniștilor în societate. Istoria, de altfel, a confirmat ulterior pe deplin acest aspect: imaginea unei minorități de scriitori religioși care se ține voit la distanță de o societate inautentică, care îi persecută, oferă o oglindă propice paratopiei literare. Începînd cu romantismul, numeroși scriitori s-au avîntat în imaginarul jansenismului: de exemplu, în secolul XX, H. de Montherlant cu cele două piese de teatru ale sale *Port-Royal* și *Le Maître de Santiago*.

<sup>1</sup> P. Nicole, *Essais de morale*, vol. IV, Paris, 1714-1715, p. 281.



## O literatură de salon

Existența, în secolul al XIX-lea, a unui câmp literar relativ autonom presupune o ruptură între lumea profană „burgheză” și lumea sacră a creației. Reluând, într-un mod personal, denunțarea evanghelică a compromisului, doxa izvorâtă din romantism i-a elogiât pe cei considerați reprezentanți de marcă ai acestei rupturi, de oricare natură ar fi fost ea: nebunie, drog, desfrîu sau boală... Este de ajuns să ne gândim la felul în care Proust evocă figura lui Nerval în *Contre Sainte-Beuve* (a se vedea *infra*, p. 162).

Însă această configurație care domină încă în cultura noastră nu are nimic universal sau atemporal în ea. Din acest punct de vedere, producția „galantă” din secolul al XVII-lea francez se dovedește a fi deosebit de interesantă<sup>1</sup>. Acest tip de practică literară se regăsește de altfel în diverse țări și în diverse epoci. Literatură de „autori” care nu își semnează neapărat textele, literatură de „opere” rar publicate care circulă cât mai aproape de locul în care au fost elaborate, această producție își ia ca obiect principal chiar locurile din care se naște și în care circulă: hărți metaforice ale spațiului monden, conversații despre valoare, comportamente și feluri de a vorbi impuse în locul respectiv. În acest spațiu nu există cu adevărat tensiune între literatură și lumea închisă în care ea apare: orice producător de texte galante este un potențial cititor și autor de madrigaluri, de sonete, de portrete... Fiecare produce știind că se adresează altor producători de texte de același tip, cu care are în comun norme estetice care fac simultan oficiu de norme de comportament și de norme literare pentru o microsocietate. Putem vedea aici atât o „estetizare” a vieții mondene, cât și o „mondenizare” a producției estetice. Numele specifice pastoralei („Tircis”, „Clorinde”...) pe care și le dau cei galanți\* în saloane, ca și în textele lor de „ficțiune” stau mărturie pentru această confuzie: dezbaterile dintr-un anume salon se exprimă prin intermediul ficțiunilor cu păstori, însă obișnuința saloanelor se și joacă de-a păstori... Metafora pragmaticienilor asupra confuziei dintre hartă și teritoriu este potențată aici la maxim: între ficțiunea literară și lumea reprezentată, este imposibil de trasat linia de departajare. Stau mărturie marile romane prețioase și „cheile” lor. Acest tip de salon este un spațiu atât „literar”, cât și „real”.

Text caracteristic, *Les amours de Psyché et de Cupidon* (1669) de La Fontaine, roman în care povestirea nu este asumată de narator, ci de personajul unui povestitor galant, Poliphile. Povestirea sa nu este numai povestea lui Psyché (în mare, deja cunoscută de către cititorul cultivat), ci și „arătarea”, prin această enunțare a povestitorului monden, a manierelor de a vorbi și de a se comporta tipice lumii galante. Istoria povestită, personajele și scena narațiunii țin deci de același univers. Sînt astfel expuse operele literare sau plastice care răspund

<sup>1</sup> Referitor la acest subiect, putem citi cartea lui Delphine Denis, *Le Parnasse galant, Institution d'une catégorie littéraire au XVII-è siècle*, H. Champion, Paris, 2001.

\* Galanteria este un tip de comportament specific saloanelor secolului al XVII-lea. (n. t.)

## DISCURSUL LITERAR

esteticii sale, arhitectura, decorarea care place celor galanți, maniera galantă de a face conversație într-un salon. Exemplu semnificativ, acest pasaj în care Poliphile se întrerupe după ce a descris frumusețile Palatului Dragostei:

„Dacă m-aș pune să descriu numai un sfert din aceste minunății, aș deveni, fără îndoială, supărător; căci pînă la urmă toate ajung să ne plictisească, lucrurile frumoase, ca și celelalte, mai puțin frumoase. Mă voi mulțumi deci să vorbesc despre o tapiserie aurită, care o interesează în mod deosebit pe Psyché, nu atît prin lucrătură, deși și aceasta era măiestră, cît prin subiectul ei. Tapiseria era compusă din șase bucăți:

În prima se oferea privirii Haosul,  
Masă confuză, a cărei umoare  
Opunea orgoliului valurilor  
Vîrtegușurile unei flăcări trecătoare.

Nu departe, într-o masă compactă  
Aerul gemea sub pămîntul greu:  
Așa că foc, aer, pămînt și apă,  
Erau într-un preacrunț răzbel.

Iar Dragostea? zburînd dintr-o parte în alta  
Acest copilandru, cît se poate de direct  
Glumind el deslușește gîlceava,  
Întrecînd, de mii de ori, orice Înțelept [...]”<sup>1</sup>.

Acest discurs despre plictiseala suscitată de uniformitate constituie în același timp o poziționare estetică explicitată în poem și o regulă de bune maniere pentru cel care întreține conversații în înalta societate: nu trebuie să fii inoportun, pedant („supărător”, spune textul)... O manieră de exprimare care se arată și se legitimează prin actul lecturii. „Tapiseria” strofelor care urmează validează o enunțare „glumeață” ce nu este vorbărie goală, ci o forță care permite instaurarea armoniei, ieșirea din „masa confuză”, supunerea „Haosului” și a războiului elementelor.

Fără îndoială că de aici pornește dificultatea majoră pe care această producție enormă a întâlnit-o în calea constituirii sale ca literatură și statutul minor care i se acordă de obicei: adecvarea unui loc la un discurs și a unui discurs la un loc uzează într-un fel distanța paratopică inerentă spațiului galanteriei. Textele nu sînt opere care se smulg din strînsoarea mondenităților și a conversațiilor frumoase, ele se integrează în fluxul continuu al „politețurilor”. Acest lucru nu înseamnă că ieșim din discursul literar, însă sîntem departe de formele prototipice de literatură, în care scriitorii trebuie să-și vegheze imposibila apartenență atît la societate, cît și la instituția literară. „Marii scriitori” din această epocă frecventează

<sup>1</sup> *Les Amours de Psyché et Cupidon*, Livre de Poche classique, 1991, pp. 83-84.



și ei saloanele, însă relația lor cu acest spațiu este una de negociere conflictuală și nu de absorbție: La Bruyère trăiește în compania aristocraților, însă opera sa se naște din renunțarea imposibilă la farmecele perfide ale înaltei societăți (a se vedea *infra*, p. 112).

## Spre un nou regim al paratopiei?

Evoluția recentă a societății pune sub semnul îndoielii regimul paratopiei creatoare fixat în secolul al XIX-lea. Estetica ce opunea „artiști” și „burghezi” presupunea o lume ancorată pe apartenențe puternice, o lume în care existau oamenii rînduiți în clase sociale și „artiștii”, o lume în care oamenilor bine plasați le era frică mai ales de mezialanțe sau de căderea pe scara socială. Artistul, opusul „burghezului”, submina o lume care visa la o ordine stabilă. Însă, la începutul secolului XXI, grupurile de apartenență devin tot mai instabile, oamenii trebuind să-și acorde o identitate care le scapă: pe baza etniei, a alegerilor sexuale, a sportului, a modalității de petrecere a timpului liber, a confesiunii religioase, a angajării politice... „Apartenențe” instabile și multiple, „mobilitate” fundamentală care măneste tot mai mulți oameni unui nomadism cronic. Desigur, această mobilitate socială nu este o paratopie (paratopie care, la rîndul ei, nu există decît prin faptul că devine motorul unui proces de creație), însă nu se poate să nu influențeze creația. Odată ce scriitorul nu mai hotărăște cum obișnuia să o facă într-o lume stabilizată, paratopia creatoare se vede obligată să-și inventeze noi drumuri.

La rîndul lor, creatorii care lucrează cu noile mijloace pe care le oferă tehnologiile legate de informatizarea generalizată a informațiilor pot cu greu să fie marginalii tradiționali. Într-o societate care acordă o poziție dominantă computerizării semnelor, scriitorul nu-și arată diferența distinctivă în același fel în care ar face-o într-o lume în care predomină populația analfabetă, sau într-o lume care produce mașini unelte. Distanța care îl separă pe un inginer mecanic de un scriitor nu poate fi aceeași cu cea dintre un creator de programe sau de site-uri Web și un scriitor, ambii manipulatori ai limbajului.

Internetul oferă chiar și celor mai obișnuiți utilizatori ai săi anumite puteri specifice spațiului literar tradițional. În vechiul regim al literaturii, accesul la producția de enunțuri oferite unui public era drastic limitată; cu Web-ul, un număr considerabil de persoane pot avea acces la ambele spații, pot petrece în fiecare zi ore întregi comunicînd după modalități care nu țin de interacțiunea obișnuită, orală sau scrisă, cea în care indivizi identificați social comunicau în locuri supuse constrîngerilor timpului și spațiului. Ca și în literatură, unde enunțul își impune el însuși contextul, enunțul trimis pe Internet este singurul care definește identitatea locutorului, locul și momentul în care a fost emis: nu mai există acces la un context dat, ci doar la o enunțare care își instituie propriile coordonate. Posibilitatea de a avea o identitate de autor, pseudonime, de a dispune de propria

## DISCURSUL LITERAR

pagină personală, de a trimite mesaje unui public necunoscut se află la îndemîna unui număr considerabil de oameni.

Odată cu generalizarea activității scrisului are loc și aplecarea sa tot mai accentuată asupra practicilor sociabilității. Fenomen care evocă, bineînțeles, practicile de scriitură din saloanele galante de odinioară. Nu mai sîntem aici pe orbita unei literaturi în care artistul solitar putea să se plaseze pe poziția de autor-suveran. Ia naștere astfel o anumită laicizare a creației ce se diseminează într-o „creativitate” în care se manifestă, în proporții variabile, atît exprimarea proprie, cît și sentimentul integrării într-un grup.

Această estompare a graniței dintre public și scriitori se apropie de cea care îi apropie pe scriitori de editori. Începînd cu secolul al XVI-lea, literatura a însemnat ruptura dintre manuscrisul pe care îl producea scriitorul și produsul transformării sale, oferit publicului: cartea. În zilele noastre, intermediarii care îl despart pe editor de scriitor devin tot mai puțini. Se pot cumula funcțiile de autor, editor, tipograf, în măsura în care este relativ ușor să produci texte a căror prezentare să fie de o calitate asemănătoare cu cea pe care o poate propune un editor. Scriitorul poate chiar să se facă difuzor, cu condiția de a ști să administreze un site pe Internet.

Combinția acestor fenomene contribuie la estomparea liniei de demarcație dintre lumea creației și lumea consumului literar. Diseminarea, din diverse cauze, a activităților de scriitură, pe de o parte, concentrarea lanțului de producție și de difuzare doar în mîinile „autorului” sau integrarea sa într-un colectiv tehnic contribuie la proliferarea textelor care nu sînt numite totuși publicații, „apariții” cu o pondere mică, ce pot cu greu să acceadă la statutul de eveniment. Fenomen ce provoacă, în schimb, o sacralizare a formelor anterioare de literatură, care diferită tot mai mult de marea majoritate a producției.



## Capitolul 8

### O paratopie creatoare

Pînă aici am apelat la noțiunea de paratopie pe două planuri: cel al literaturii ca discurs constituent și cel al creației de opere unice. Paratopia caracterizează astfel atât „condiția” literaturii, cît și pe cea a creatorului, care nu devine creator decît asumîndu-și, într-o manieră proprie, paratopia constitutivă a discursului literar.

Paratopia nu există decît ca parte integrantă a unui proces creator. Scriitorul este o persoană care *nu-și găsește locul* (în ambele sensuri ale expresiei) și trebuie să-și construiască teritoriul propriei opere chiar pe această lipsă. El nu trebuie să fie văzut ca un fel de centaur, care cu o parte ar cunoaște apăsarea socială, iar cu cealaltă, cea nobilă, s-ar îndrepta spre stele; scriitorul este o persoană a cărei enunțare se constituie din însăși imposibilitatea de a-și găsi pe deplin un loc, imposibilitate care îi conferă creației sale caracterul radical problematic al propriei apartenențe la cîmpul literar și la societate. Paratopia sa se referă de fapt la doi termeni – spațiul literar și societatea – și nu doar pe relația dintre creator și societate. Voltaire se află în centrul Republicii Literelor, însă și la Ferney, la frontiera societății monarhice. Rousseau, marginal al Republicii Literelor și al Societății franceze, s-a bazat neîncetat pe interstițiile care se deschideau între ele. Prin opera sa, el a gestionat această poziție *greu de asumat*, urmînd regulile unei economii paradoxale în care trebuia în același timp să facă față și să mențină o excludere ce-i era atât conținutul, cît și motorul creației.

Scriitorul are deci o manieră proprie de a se raporta la condițiile de manifestare a literaturii epocii sale. În secolul al XIX-lea nu este de ajuns să duci o

viață de boem sau să frecventezi cenecluri pentru a fi creator. Nu contează că și Verlaine și Mallarmé sînt considerați poeți simbolști, ambii fiind mici funcționari parizieni (unul curier la Primărie, celălalt profesor de liceu), traiectoriile lor sînt foarte diferite: în timp ce Verlaine, după o perioadă de compromis între slujba sa administrativă și viața de boem, se afundă, progresiv, într-o existență haotică, Mallarmé duce aparent existența prescrisă a unui modest profesor de engleză. Fiecare dintre ei a trăit în mod diferit paratopia de scriitor, iar această trăire, departe de a fi exterioară operei lor, face parte din crearea ei.

„Paratopia”, această apartenență paradoxală, nu este o origine sau o cauză, și cu atît mai puțin un statut: nu este nici necesar și nici suficient să fii un marginal patentat pentru a fi menit unui proces de creație. Paratopia nu este o situație inițială: paratopia nu există decît elaborată printr-o activitate de creație și de enunțare. În zadar este Chateaubriand „în mod obiectiv” un aristocrat din Vechiul Regim care nu-și găsește locul în lumea proaspăt ieșită din Revoluție, nu exista nici o necesitate de a organiza o creație în jurul acestei tensiuni, care nu se dovedește decît ulterior a fi paratopică.

Nefiind nici suport, nici cadru, paratopia învăluie procesul creator, care o învăluie la rîndul său: a crea o operă înseamnă a produce o operă și în același timp a construi astfel condițiile care îi permit producerea. Nu există o „situație” paratopică exterioară procesului de creație: dată și elaborată, structurînd și, la rîndul ei, structurată, paratopia este *atît* lucrul de care trebuie să te eliberezi prin creație, *cît și* lucrul pe care creația îl aprofundează, ea este în același timp ceea ce dă posibilitatea de a accede la un loc și ceea ce interzice orice apartenență. Puternic prezent în și absent din această lume, victimă și agent al propriei paratopii, scriitorul nu are altă cale de ieșire decît fuga înainte, mișcarea de elaborare a operei.

## Tipuri de paratopii

Orice paratopie prezintă cel puțin apartenența și non-apartenența, imposibila includere într-o „topie”. Fie că ia chipul celui care *nu se simte la locul său acolo unde este*, al celui care *merge din loc în loc fără a vrea să se stabilească undeva*, al celui care *nu-și află locul*, paratopia te îndepărtează de grup (paratopie de identitate), de un loc (paratopie spațială) sau de un moment (paratopie temporală). Distincții de altfel superficiale: după cum indică termenul însuși, orice paratopie poate fi redusă la un paradox de ordin spațial. Îi vom adăuga paratopiile lingvistice, cruciale în materie de creație literară.

Paratopia de identitate – familială, sexuală sau socială – oferă toate cazurile de dizidență și marginalitate, literală sau metaforică: grupul meu nu este grupul meu. Paratopie *familială* a celor care deviază de la arborele genealogic: copii abandonați, găsiți, disimulați, bastarzi, orfani... Paratopie *sexuală* a travestiților, homosexualilor, transsexualilor... Paratopie *socială* a țiganilor și a



exclușilor comunităților: sat, clan, echipă, clasă socială, biserică, regiune, națiune... Paratopia de identitate poate chiar să devină *maximală* în momentul în care se referă nici mai mult, nici mai puțin decât la apartenența la umanitatea de drept, atât din punct de vedere *fizic* (care înscrie în carne excluderea prin rasă, boală, handicap sau monstruozitate), cât și *moral* (cea a criminalului) sau *psihic* (cea a nebunului). Relația față de societatea stabilită poate fi de marginalitate *tolerată* (cum a fost cazul comedienților de odinioară, prostituatelor, muncitorilor clandestini...), de *antagonism* (cum ar fi vagabonzii) sau de *alteritate* (relația cu cineva diferit, etichetat cel mai adesea drept „exotic”: sălbaticul, nebunul, primitivul...).

Paratopia spațială este cea a tuturor exilurilor: locul meu nu este locul meu, oriunde aş fi nu sînt niciodată într-un loc al meu. Cele două cazuri majore sînt ale *nomadului* și *parazitului*, care în mod constant își schimbă între ele preeminența. Pretext pentru numeroase lucrări și colocvii („exil și creație”, „literatură de exilați”, „exilul în literatură” ...), ea poate lua chipul celui care își amintește de o țară de origine sau cel al nomadului, pentru care nu există origine decât mitică. Ea poate de asemenea să ia chipul spațiilor care se găsesc „în” societatea oficială (cf. un loc ascuns în centrul unui mare oraș...).

Cît despre paratopia temporală, ea se bazează pe un anacronism: timpul meu nu este timpul meu. Trăim în el după rețeta arhaismului sau a anticipării: supraviețuitor al unei ere revolute sau cetățean prematur al unei lumi pe cale să se construiască.

Am făcut distincția între aceste cazuri de paratopie din dorința de claritate, ele interferează însă și își reunesc în mod constant efectele. François René de Chateaubriand asociază paratopia de identitate (aristocratul marginalizat într-o lume burgheză) și paratopia temporală (omul care aparține unei lumi revolute). Paratopiile evreiești „clasice” – cele care nu țin cont de existența Statului Israel – asociază aceste trei registre (aparțin și nu aparțin unei națiuni, vin dintr-o altă țară, dintr-un alt timp) unei paratopii *lingvistice* (limba pe care o vorbesc nu este limba mea).

În cazul literaturii, se cuvine să acordăm un loc privilegiat paratopiilor ce țin de limba pe care o folosește creatorul. Literatura antileză francofonă, de exemplu, asociază paratopia de identitate (a negrului, a sclavului, a insularului), paratopia spațială a exilatului care vine din altă parte, și paratopia lingvistică a creolofonului care scrie în franceză:

„Cred că [...] sîntem aproape precursori și că scriitorii reali, după părerea mea, cei care vor constitui o literatură, vor fi cei care vor aparține unui popor care nu există, însă care va exista prin fapte concret și real; adică un popor care va fi independent”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Édouard Glissant, citat de Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance*, PUF, Paris, 2000, p. 2.

Scriitorul antilez spune că nu este un scriitor „real”: el scrie ca un „precursor”, în așteptarea unei comunități și a unei limbi ce va să vie. Însă analistul discursului vede lucrurile altfel: nu ar mai fi scriitor dacă poporul, pe a cărui venire o anunță, ar deveni „real”, dacă autorul ar înceta să mai fie paratopic.

## Paratopia familială

Unul din potențialele paratopice cele mai bogate și mai constante este fără nici o îndoială paratopia de identitate familială: copii abandonați, orfani, bastarzi... Am putea spune chiar că ea este una din condițiile „identității” creatoare – masculine, cel puțin.

Celebrele lucrări ale lui Propp au arătat foarte bine importanța acestui tip de paratopie pentru povestirea fantastică: eroul masculin este adesea exclusul din arborele genealogic care se va face recunoscut ca prințul legitim. Paratopiile de identitate familială astfel reflectate în opere joacă un rol de primă importanță, deoarece punerea sub semnul întrebării a logicii patrimoniale de către scriitorul masculin este un aspect inerent activității literare. Artistul este într-adevăr cel care renunță să valorifice patrimoniul (capitalul și genealogia), să fie fiul tatălui său, pentru a se consacra cuvintelor. El va trăi inevitabil sub povara culpabilității de a fi preferat producția sterilă de simulacre transiterii genealogice. Va pretinde că se purifică conferindu-și o filiație de alt ordin, devenind fiul operelor sale. Își va extrage legitimitatea nu din patronim, ci din pseudonim, din ceea ce scrie, și nu din înscrierea sa în rețeaua patrimonială. De aici legătura evidentă, pentru orice mitologie a creației, dintre condiția artistului și condiția de bastard sau uciderea tatălui.

Sociologul N. Elias a remarcat că majoritatea trubadurilor dragostei curtenești aparțineau categoriei cavalerilor săraci și fără pământ în serviciul seniorilor cei mai de seamă<sup>1</sup>. Această caracteristică sociologică devine interesantă pentru creația literară: este de înțeles de ce un nobil a cărui „calitate” nu-și găsește corespondent în ierarhia socială poate să se definească prin opera sa și nu prin descendență mai ușor decât altul. Situație pe care o putem pune în relație cu triumghiul dragostei curtenești, în care poetul devalorizează figura paternă, instituindu-se rival în dragoste al suzeranului său.

Pentru psihanaliza freudiană, există de altfel o relație esențială între uciderea tatălui și procesul creator, după cum o arată însăși elaborarea teoriei interpretării viselor care se naște dintr-o reflectare dureroasă a lui Freud asupra dorinței sale ucigașe față de propriul său tată<sup>2</sup>. De altfel, el crede a descifra dorința

<sup>1</sup> *Über den Prozess der Zivilisation*, vol. II, „Zur Sociogenese des Minnesangs und der courtoisen Umgangsformen”, Haus zum Falken, Basel, 1939.

<sup>2</sup> Referitor la acest subiect, trimitem la lucrarea clasică a lui D. Anzieu, *L'auto-analyse de Freud et la Découverte de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1959.



inconștientă și universală, cea de a-ți ucide tatăl și de a te căsători cu propria mamă, chiar într-o operă literară, *Oedip rege*<sup>1</sup>. Or, tragedia lui Sofocle asociază această crimă tocmai unei paratopii familiale: Oedip a fost îndepărtat de la filiația legitimă, crescut la o curte străină. Uciderea tatălui său îi permite rezolvarea enigmei sfînxului, adică trecerea de partea artiștilor, a celor care mînuiesc cuvintele și forțele obscure. Însă, din acest moment, nu se mai poate înscrie în arborele dinastic, în societatea topică; va fi din nou condamnat rătăcirii.

În primele pagini ale romanului *Falsificatorii de bani* de André Gide, eroul, Bernard Profitendieu, descoperind că este bastard, decide să devieze de la ordinea burgheză și se cufundă în mediile literare: aceste două evenimente se întrepătrund de drept. Această distanțare paratopică originară este de asemenea cea a scriitorului homosexual Gide și a autorului cărții *Falsificatorii de bani* care, pentru a face istorie, rupe contractul românesc tradițional. La sfîrșitul povestirii, Bernard Profitendieu se întoarce la (falsul) său tată, acceptînd să pactizeze cu o lipsă de autenticitate ireductibilă, asemănătoare celei cu care Gide intitulează „roman” un text care doar cu mari rezerve mai poate purta denumirea de roman. Asemenea lui Bernard, sau unchiului Édouard, homosexual care nu este decît fratele vitreg al mamei, scriitorul aparține și nu aparține familiei. Homosexualitatea lui Édouard, reprezentant al autorului, ne trimite la dimensiunea constitutivă a creației: ea menține scriitorul în imposibilitatea de a aparține cu adevărat arborelui genealogic.

În afară de călătoria din 1841 pe mările exotice și de periplul din 1866 în Belgia, de unde va reveni ca să închidă ochii la Paris, unde s-a născut, Baudelaire nu a părăsit practic perimetrul parizian. Viața sa se înscrie între aceste două călătorii simetrice, una spre lumina de dincolo, cealaltă spre Nordul industrial cu bruma sa. Supus tutelei unui consiliu de familie, plin de datorii, poetul are datoria de onoare să încarneze în viața sa imaginea albatrosului din celebrul său sonet: „Jos pe pămînt și printre batjocuri și ocări” și pe care „aripile-i imense l-împiedică să meargă”<sup>2</sup>. Scriitura artistului modern, „boem” al orașului, izvorăște din tensiunea dintre inaccesibilul altundeva și orașul copleșitor în care rătăcește artistul, din hotarul imposibil de surprins care separă aceste două spații, tot aici croindu-se și destinul său tragic: a scrie pentru a îndeplini un destin de boem, a deveni boem pentru a putea scrie. Paratopia este în același timp condiția și produsul creației. Primul poem din *Florile răului*, „Binecuvîntare”<sup>3</sup>, este bogat în învățăminte de acest fel:

„Cînd printr-o hotărîre a voilor din Slavă  
Veni pe lume ființa psalmistului firavă,  
Lăuza,-nspăimîntată și blestemîndu-și ceasul,

<sup>1</sup> *Interpretarea viselor*, trad. de Nicolae Anghel, Măiastra, București, 1991, pp. 298-299.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, „Albatrosul”, în „Spleen și ideal”, *Florile răului*, trad. de Al. Philippide, Editura pentru Literatura Universală, București, 1967, p. 19.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, „Binecuvîntare”, în „Spleen și ideal”, *Florile răului*, trad. de T. Arghezi, Editura pentru Literatura Universală, București, 1967, pp. 13-15.



## DISCURSUL LITERAR

Cu pumnii strînși la ceruri își varsă tot necazul:

[...] «Că m-ai ales din lume femeie de rușine,  
Să-i fie scîrbă tocmai bărbatului de mine,  
Nu pot lepădătura s-o zvîrl măcar în foc,  
Ca un bilet de seară, ascuns, strîns ghemotoc,

Aceeași ură, însă, cu care m-ai hulit,  
Voi pune-o să-mi răzbune greșeala înzecit.  
Spurcată buruiană, ieșită la lumină,  
Îți voi usca lăstarul bolnav, din rădăcină!»

[...] Păzit din Cer, ca bezna de jos să nu-l mînjească,  
Dezmoștenitul simte beția îngerească,  
Și-n tot ce-i gustă limba, în tot ce-i soarbe gura,  
Sfințit e duminica și sfîntă băutura.

Se zbenguie cu luna, vorbindu-i și cîntînd,  
Însuflețit de pilda Golgotei pe pămînt,  
Și Sfîntul Duh, ce-i poartă tot pasul și-l îmbie,  
Că-l vede vesel, plînge, ca pasărea zglobie”.

Blestemul mamei/societății se preschimbă în *binecuvîntare* (adică și în „bună cuvîntare”, în „a cuvînta bine” poetic). Poetul, „monstru închircit” care nu ramifică arborele familial, este cel care trebuie să preschimbe răul în bine, „drumul crucii” în „ambrozie” și „nectar”.

Acest blestem inițial, care impune poetului destinul pe care-l va avea, este în același timp aspectul care va face necesară enunțarea poetică, și-l va atrage pe poet, împiedicîndu-l să ramifice arborele familial pentru a crea. Pentru „a se juca cu vîntul” trebuie să fii pe „drumul crucii”, să fii un paria sacrificat. Societatea crede că poate să zdrobească poetul, însă, asemenea lui Hristos, el preschimbă această respingere, o reclamă pentru a o transpune în operă. Există aici o dozare periculoasă de fiere și ambrozie, condiție necesară pentru a crea, pentru a converti paratopia victimei în paratopie regală:

„Știu că durerea este cea mai înaltă treaptă  
Spre care nici țărîna, nici omul nu se-ndreaptă,  
Și că-mpletind cununa mea nouă, tu mă legi  
Să birui lumea toată și timpurile-ntregi”<sup>1</sup>.

*Casa Buddenbrook* a lui Thomas Mann arată cum din descompunerea unei dinastii de comercianți bogați apare vocația de scriitor. Aici familia este cea care se dezmembrează, pentru a permite venirea autorului. La sfîrșitul povestirii, moartea tînărului Hanno, artistul solitar în putere, unic moștenitor al familiei,

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 17.



confirmă ruina unei dinastii burgheze, însă face de asemenea posibilă preschimbarea patrimoniului comercial în operă, în patrimoniu estetic: autorul este fiul care moare pentru burghezie pentru a renaște pentru literatură. Însă condiția pentru ca această schimbare să aibă loc este rezistența la tentația unei deviații sterile. Christian Buddenbrook, cadetul familiei, a părăsit orînduirea burgheză, fără a ști însă să profite de acest lucru; a lenevit, a făcut curte actrițelor, și-a risipit averea și și-a distrus sănătatea, pentru ca, finalmente, să cadă în plasa unei semi-mondene.

Prin povestirea sa, romancierul construiește metodic posibilitatea evenimentului enunțativ pe care îl constituie chiar narațiunea sa. Descrierea moravurilor unei familii burgheze dintr-un port hanseatic are atît rolul de a descrie un mediu social, cît și de a stabili condițiile propriiei sale enunțări. Saga familială este cu atît mai puternică cu cît ea este animată de necesitatea de a legitima enunțarea care îi stă la bază, de a construi geneza artistului care a făcut-o posibilă.

## Ceea ce nu poate fi păstrat

Astfel, paratopia nu poate fi motorul creației decît dacă presupune entitatea unică a *ceea ce nu poate fi păstrat*, aspectul care face necesară creația respectivă. Enunțarea literară nu este atît manifestare triumfătoare a unui eu suveran, cît negocierea a ceea ce nu poate fi păstrat. Prezent și absent din această lume, condamnat să piardă pentru a cîștiga, victimă și călău, scriitorul nu are altă cale de ieșire decît fuga înainte. Pentru a scrie, el își păstrează paratopia, iar scriind, își poate răscumpăra această greșală.

Regăsim aici jocurile din care își trage seva creația proustiană. Toți acești ani în compania snobilor, de snobism personal, de ascultare și de afirmare a unor păreri insipide, tot acest timp pierdut trebuie recuperat printr-o operă care să fie pe măsura risipirii. Imposibil de știut dacă s-a rămas în această lume pentru a scrie, sau dacă s-a scris pentru a avea dreptul de a rămîne în această lume: creația proustiană se hrănește tocmai din acest aspect imposibil de stabilit cu claritate, care îi conferă operei dinamica și caracterul său indispensabil. Ea presupune acea economie paradoxală care te face să te stabilești acolo unde nu este loc pentru tine, decît prin paratopie, facîndu-ți un loc foarte improbabil sub soarele literaturii.

Cazul de autoficțiune al lui Céline este de asemenea exemplar. „Céline” nu este nici Destouches, nici Bardamu, eroul din *Călătorie la capătul nopții*, ci un du-te vino între cei doi, ca „Louis-Ferdinand Céline” care circulă între masculin și feminin, un prenume semi-adevărat („Louis”) și un patronim imposibil. Combinație care răspunde celei a naratorului-erou, doctor/sărac, rătăcitorul respins de „săraci” pentru că este doctor, respins de doctori pentru că este sărac.

În aceeași situație ca „personajul” său, Destouches nu și-a găsit locul. El a rămas prins în mișcarea unei paratopii temute, și în același timp, întreținută cu obstinație prin creația sa. Pentru a nu se îngădi în nici un statut, trebuie chiar să

fie exclusul spațiului literar. În loc să trăiască din propria operă, să devină un scriitor patentat, el continuă să exercite medicina la dispensar, combină cele două activități, fiecare dintre ele împiedicându-l să-și găsească un loc în cealaltă. Nu-i va mai rămîne decît să devină paria societății denunțindu-i pe evrei, oglindirea lui. Înțelegem acum de ce nu a putut trăi decît cu o dansatoare, Elisabeth Craig sau Lily: dansul transformă dezechilibrul corpului în artă, convertind în mod paradoxal ceea ce e nu poate fi păstrat în loc.

Această situație imposibil de păstrat în care se găsește și se plasează scriitorul pentru a fi nevoit să scrie și pentru a putea astfel să suporte prin scrisul său ceea ce este imposibil de păstrat în situația sa, este, într-o conjunctură total diferită, și cea a autorului de *Caracterelor*, La Bruyère.

Pentru a scrie o asemenea carte, pentru a descrie comportamentele crude și derizorii ale oamenilor din înalta societate, trebuie și să aparții, și să nu aparții acestei lumi. Paratopie care nu este cea a etnologului, observator și participant, ci cea a unui om care trebuie în același timp să adere pe deplin la această lume insuportabilă și, în același timp și cu aceeași forță, să se și detașeze de ea. La Bruyère trăiește ca un semi-parazit la marginile acestui univers: servitor privilegiat, el dă lecții tânărului Louis de Bourbon, apoi ocupă postul de bibliotecar al ducelui d'Enghien. Și totuși, prin condiția sa burgheză, el nu era menit să trăiască la curte; avea chiar un post de trezorier la Caen, unde nu merge niciodată. Este neîndoielnic că joacă rolul unui moralist și nu frecventează înalta societate decît pentru a-i denunța viciile în opera pe care o creează. Însă nu scrie el oare și pentru a avea dreptul de a rămîne în ea, în umbra aristocraților? Cerc prin care denunțarea viciilor lumii permite disculparea de vina pe care o întreține trăind și scriind în această lume: sînt nevinovat, pare a spune La Bruyère, de vreme ce viața mea în această lume este un infern. Iar în privința acestui joc dublu, acestei plăgi savant întreținute, pe care remediul o îngrijește și o agravează în același timp, textul împinge scrupulul pînă la punctul în care le arată cu degetul:

„Un om cu mintea sănătoasă capătă la curte gustul singurătății și al schivniciei”<sup>1</sup>.

În consecință, retragerea din această devine obligatorie. Însă scriitorul nu este poate o minte „sănătoasă”, căci el nu poate să renunțe la ea:

„Nimeni nu se poate lipsi de lumea aceasta, care nu-i este pe plac și pe care o ia în rîs”<sup>2</sup>.

Autorul *Caracterelor* nu se poate sustrage acestui „noi”; devine evident că, într-un fel sau altul, el deține viciile pe care le denunță. Desigur „curtea te

<sup>1</sup> La Bruyère, „Despre curte”, în *Caracterele*, trad. de Maria Marinescu-Himu, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 392.

<sup>2</sup> La Bruyère, „Despre oraș”, în *Caracterele*, op. cit., p. 318.



lecuiește de curte”<sup>1</sup> și propovăduiește plăcerea retragerii din ea, însă scriitorul nu poate pleca, el suferă în cadrul ei, sclav în serviciul adevărului:

„Broderul și patiserul ar fi de prisos și și-ar etala marfa fără rost dacă oamenii ar fi cumpătați și sobri; curțile ar fi pustii, iar regii aproape singuri, dacă oamenii s-ar lecu de vanitate și de interes. Ei țin să fie sclavi undeva, ca apoi, luând de acolo ce trebuie, să troneze în altă parte”<sup>2</sup>.

Scriitorii moraliști, ca și broderii și patiserii, ar fi inutili dacă nu ar avea de denunțat și de vindecat vanitatea și cupiditatea curtenilor. Scriitorul, la rândul său, vrea să fie sclav pentru a domina în altă parte. Însă dacă cei mari își tiranizează inferiorii pe moșii și în hotelurile particulare, scriitorul își propune să domine cu adevărat în „altă parte”, în panteonul literar, singura compensație a unei existențe disipate într-o lume nesemnificativă. Curtenii se învârt în van, precum acele unui ceas; se uzează și se ruinează, îmbătrânesc în antecamere fără să obțină nimic. Scriitorul, în schimb, se statornicește în răbdătorul și durerosul său vicleșug: el trebuie să acceadă la glorie în timp ce cei care l-au disprețuit și pe ale căror vicii el le-a denunțat se sting pentru totdeauna.

## Dincolo de decupajele tradiționale

Dacă opera nu izvorăște decît dintr-o paratopie, este creator cel care și-a organizat existența astfel încît din ea să se poate naște o operă, opera sa. Proces de „organizare” paradoxal, avînd în vedere că trebuie în același timp să respingă și să alimenteze lipsa care îl face posibil și care adesea ia aparent chipul haosului, al unui pact obscur cu moartea și cu suferința.

Pentru a explica un asemenea proces, se impune să ne îndepărtăm de rutina istoriei literare, care descrie un scriitor „influențat” de „circumstanțe” „exprimate” de opera sa; se impune, de asemenea, să punem sub semnul îndoielii și prejudecata care spune că o persoană devine scriitor dacă posedă darul de a-și „traduce” estetic experiențele. Conform acestei concepții, pe de o parte ar exista experiențele vieții, iar de cealaltă, plutind undeva în eter, operele care au datoria de a le reprezenta într-un mod mai mult sau mai puțin vădit. În condițiile acestea, istoriei literare îi revine rolul de a țese corespondențe între fazele creației și evenimentele vieții.

În realitate, trebuie să operăm pe un front dublu: pe de o parte, împotriva ideii că „viața” și „opera” ar fi două planuri separate, primul fiind „expresia” celuilalt, iar pe de altă parte, împotriva unei anumite vulgate structuraliste, care a

<sup>1</sup> La Bruyère, „Despre curte”, în *Caracterele*, op. cit., p. 392.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 344.

supraviețuit anilor '60, întărită fiind de teza din *Contre Sainte-Beuve*, în care Proust afirmă existența unui „abis” între eul creator și eul social:

„Și pentru că nu am văzut abisul care separă scriitorul de individul din lume, pentru că nu am înțeles că eul scriitoricesc nu se arată decît în cărțile sale, și că nu arată oamenilor obișnuiți... decît un om obișnuit al domului lor, el va inaugura acea faimoasă metodă, care, după Taine, Bourget și alții, l-au făcut celebru, și care constă în a pune întrebări cu aviditate, pentru a înțelege poetul sau scriitorul, celor care l-au cunoscut, care îl frecventau, care vor putea să ne spună cum se comporta la capitolul femeii etc., adică referitor la exact toate acele capitole care nu vizează eul veritabil al poetului”<sup>1</sup>.

Proust se mulțumește aici să inverseze termenii: adevărata „viață” este opera. Făcînd acest lucru, el rămîne prins în universul pe care îl denunță.

Este de altfel ușor să vedem că demersul creator al lui Proust îi invalidează teza. Desigur, mondenul care traversează saloanele pariziene nu coincide cu autorul din *În căutarea timpului pierdut*, însă el provine din economia subtilă ce a permis scrierea acestui roman. A trebuit să fie „un om de lume”, să piardă mult timp în saloane și în viligiaturi pentru ca apoi să plece în căutarea lui; a trebuit să se oprească la timp ca să nu-l mai piardă, să-i fie îngrozitor de frică de faptul că nu-i va mai ajunge, pentru a putea scrie *În căutarea timpului pierdut*; a trebuit să se exileze în singurătatea unei camere „închise, fără comunicare cu exteriorul”, ca „sufletul de poet”, pentru a atesta că adevăratul „eu al scriitorului” nu este omul de lume care era înainte și care a fost din nou cu intermitențe.

Soluția structuralistă, chiar și cînd integrează elemente de enunțare lingvistică, continuă în multe privințe soluția lui Proust. Ca și el cînd opunea eul social eului profund creator, structuralismul stabilește o barieră între o instanță profană, care s-ar ocupa de treburile lumii comune, și o instanță sacră, care s-ar menține în incinta protejată a obiectului literar: pe de o parte „narratorul”, figură textuală, de cealaltă scriitorul Balzac, om de lume. Astfel se încearcă păstrarea autonomiei textului, puterii sale de a exceda orice context, însă și a autonomiei instituționale a studiilor literare tradiționale. În ciuda virtuților sale pedagogice, această distincție între subiectul enunțator și subiectul exterior enunțării nu este pe măsura complexității procesului creator: opoziția „scriitor”/„enunțator”, adică „subiect în afara textului”/„subiect în text”, presupune o concepție prea săracă despre enunțare, care nu include în mod special nici dimensiunea generică, nici gesturile de poziționare: instituția continuă să fie considerată ca un ansamblu de aparate exterioare activității creatoare.

A ne desprinde de opozițiile restrictive dintre eul creator profund și eul social superficial (Proust), sau dintre subiectul textului și subiectul biografic (textualism), înseamnă să ne asumăm estomparea nivelelor, retroacțiunile, ajustările instabile, identitățile care nu pot să se închidă. Opera nu este o

<sup>1</sup> *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, „Folio”, Paris, cap. VIII, p. 134.



reprezentare, o înlănțuire de „conținuturi” care ar permite să se „exprime” într-un mod mai mult sau mai puțin deghizat, dureri și bucurii, ideologii sau mentalități, pe scurt, o instanță deja existentă, ea nu este nici un univers paralel și autonom. Condiție a enunțării, paratopia scriitorului este de asemenea și produsul ei; prin ea, opera poate să apară și tot ea este lucrul pe care opera trebuie să-l construiască prin însăși desfășurarea sa. Enunțare amenințată de la un capăt la altul, literatura nu-și poate disocia conținuturile de legitimarea gestului care le afirmă, opera nu poate configura o lume decât dacă lumea este sfîșiată de trimiterea la spațiul care îi face posibilă enunțarea.

## Capitolul 9

### Ambreierea paratopică

#### De la ierarhia sensurilor la ambreiere

Noțiunea de paratopie nu prezintă interes pentru analiza discursului literar decît dacă nu este raportată la „context”, dacă este în același timp condiție și produs al procesului creativ. Această relație dinamică și paradoxală este marcată în enunț.

Am reperat deja cîteva relații de identificare explicite între paratopie și personaje: este cazul identificării poetului baudelerian cu țigani, autorului operei *Nepotul lui Rameau* și cu „El” și cu „Eu” etc. Căutarea acestui fenomen este de altfel o rutină a comentariilor în facultățile de litere. Studenții învață să-și încheie comentariile de texte literare dezvăluind o izotopie de ordin estetic: cutare personaj ar fi de asemenea o „ilustrare” a scriitorului, cutare descriere ar ilustra implicit o doctrină literară, cutare episod ar fi un fel de alegorie a lecturii etc. Însă nu ne putem mulțumi să așezăm unul peste celălalt strat după strat de interpretare, să distingem un sens „literal” (raportat la intrigă sau la contextul istoric al operei), și un sens „literar” sau „estetic” mai nobil, cum se făcea în cazul Bibliei, fiecărui pasaj atribuindu-se diverse „sensuri” ierarhizate; trebuie să ne întrebăm ce anume generează această rutină interpretativă. Ea se sprijină, de fapt, pe o condiție constitutivă a enunțării literare, pe necesitatea ca opera să-și reflecte în universul pe care îl construiește condițiile proprii enunțării. Putem vorbi aici despre un fel de *ambreiere* a textului prin condițiile enunțării sale, și în primul rînd de paratopia care constituie motorul său.



Ambreierea lingvistică, după cum se știe, își înscrie în enunț raportul pe care îl are cu propria situație de enunțare. Ea mobilizează elemente (ambreiori<sup>1</sup>) care provin atât din limbă, cât și din lume, și care, rămânând semne lingvistice, dobîndesc valoare prin intermediul evenimentului enunțiativ care îi comportă. În ceea ce am putea numi *ambreierea paratopică*, ne aflăm în prezența unor elemente de ordini variate, care provin în același timp din lumea reprezentată de operă și din situația prin care se impune autorul care construiește această lume.

Această ambreiere poate lua forme foarte variate. Putem totuși distinge cîteva axe semantice majore, care reiau diversele tipuri de paratopie: de identitate, spațială, temporală, lingvistică cu toate întretăierile și metaforizările imaginabile. Un rol esențial este jucat aici de pozițiile *maximale* și *minimale*, și de trecerea de la una la alta; scriitorul își găsește o poziție de înscriere privilegiată în poziția de hotar, superioară sau inferioară, a colectivității, adică cea potențial paratopică. Aceste „poziții” prezintă particularitatea de a nu fi „poziții” decît între ghilimele, din momentul în care se află la răscrucea dintre un teritoriu și forțe care eludează orice topică socială, cum se întîmplă de obicei în discursurile constituente.

„Nautilus”-ul din *Douăzeci de mii de leghe sub mări* de Jules Verne, de exemplu, constituie un habitacul paratopic nomad, ocupat de un grup paratopic de proscrisi al căror șef, căpitanul Nemo, se află în statutul maximal/minimal al unui prinț/paria, într-o luptă înverșunată împotriva ordinii sociale întrupate de Imperiul britanic. În *Roșu și Negru* de Stendhal, Julien Sorel circulă prin medii sociale (meșteșugari rurali, moșieri, Biserica, aristocrația pariziană) și, pe punctul de a ocupa o poziție socială maximală, se prăbușește fără drept de apel în poziția minimală a ucigașului condamnat la moarte. „Idiotul” din romanul lui Dostoievski traversează și el spațiul social, în calitate de prinț/nebun, prins în ambivalența maximalului și minimalului. Cît despre eroul din *Jurnalul unui preot de țară*, de Bernanos, plasat prin funcția sa la periferia societății, el beneficiază de o situație paratopică privilegiată: este în același timp elementul maximal (reprezentantul lui Dumnezeu în parohia sa), și elementul minimal (cancerosul, săracul respins de toți, inclusiv de instituția ecleziastică).

Vom evoca în detaliu cîteva exemple semnificative ale acestei ambreieri paratopice.

## Notre-Dame de Paris

În opera lui Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), care are pe fundal Parisul de la sfîrșitul secolului al XV-lea, personajul Esmeraldei constituie ambreiorul paratopic central.

<sup>1</sup> E traducerea pe care a propus-o N. Ruwet pentru termenul englezesc „shifter”, utilizat de Jakobson în *Essais de linguistique générale* (Minuit, Paris, 1963).

Dansatoare și țigancă, copil furat de la mama sa, ea cumulează paratopia de identitate socială și familială cu statutul de artist. Țigancă, ea aparține unui grup care, pentru scriitorii romantici, este figura paratopică prin excelență. Ca femeie, ea constituie un reper de identificare privilegiat pentru scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea: ca și ei, femeia nu este oare acea victimă a ordinii sociale, care nu-și are cu adevărat locul în societate, însă are puterea de a-i face pe cei din jur să tindă spre Ideal? Or, tînăra țigancă îl trezește la lumină pe un alt repudiat al societății, Quasimodo, personificare a Poporului aflat încă în obscurantism. Martirizată de o ordine socială nedreaptă, repudiata se va preschimba în stea, trecînd de la statutul minimal la statutul maximal.

Această ambreiere paratopică se sprijină, la rîndul ei, pe o scenă de enunțare care pune în relație două frontiere istorice. Opera, scrisă începînd cu septembrie 1830, a fost publicată în 1831, așadar la cumpăna dintre Restaurare și monarhia din Iulie, în momentul în care romantismul din care se revendica Hugo se aliază cauzei liberalismului. Or, povestirea se derulează la cumpăna dintre Evul Mediu și Renaștere, în epoca în care apare dinamica ideologică umanistă și liberală, sub tutela căreia se înscrie *Notre-Dame de Paris*. Epoca aleasă (1482) este prezentată ca trecerea de la cartea de piatră a catedralei medievale la cartea imprimată: „În secolul al cincisprezecelea totul se schimbă”. Într-o meditație celebră (Cartea V, cap. II) naratorul afirmă, referitor la catedrală și la cartea imprimată: „Aceasta o va ucide pe cealaltă. Cartea va ucide edificiul”. Cartea este noua catedrală; cu ea începe emanciparea gîndirii, dispariția clerului în fața scriitorului. Cărțile, semne și mijloace ale Progresului, au înlocuit catedrala de odinioară, ele sînt refugiul Esmeraldei, al Libertății și al Artei la un loc, făcîndu-l să tindă către Ideal pe Quasimodo care este încă puternic prezent în mintea majorității oamenilor. A evoca tranziția de la Evul Mediu la Renaștere înseamnă a fundamenta scena de enunțare a unei opere din secolul al XIX-lea, înscriindu-o pe curba Progresului.

Autorul opereii *Notre-Dame de Paris* își validează astfel propria paratopie creatoare, confruntînd-o cu cea a țigăncii: în timp ce Esmeralda nu poate decît să danseze, să iubească și să fie iubită, Hugo construiește o catedrală literară, *Notre-Dame de Paris*, omonimă pentru catedrala medievală pe care o înlocuiește prin chiar enunțarea sa, și pe care povestirea o alungă în trecut.

## Paraziții

Ambreierea „țiganului” este caracteristică pentru paratopia artistului romantic. În societatea din care provin *Fabulele* lui La Fontaine, în schimb, paratopia autorului transpare în primul rînd din apartenența eminamente paradoxală a parazitului, a celui care, în mod direct sau indirect, este protejat și hrănit de aristocrați, cărora el le dedică operele sale, primul dintre ei fiind regele.



Numeroase fabule aduc pe scenă paraziți. Astfel, „Șobolanul de oraș și Șobolanul de câmp” (I, 9), în care parazitul invită un alt parazit, „Șobolanul care s-a retras din lume” (VII, 3), „Stridia și-Mpricinații”, în care judecătorul o devorează pe stridia în litigiu (IX, 9)... Legătura dintre parazitism și statutul de scriitor este stabilită chiar din primele două fabule din volum: în „Greierele și furnica” (I, 1), cântărețul trebuie să-și cerșească hrana de subzistență pe lângă cei care adună, în timp ce în „Corbul și Vulpea” (I, 2), cuvântul seducător deturneză bogățiile acumulate. În virtutea unui străvechi stereotip, scriitorul este identificat cu vulpea, cu frumosul vorbitor viclean care recurge la subterfugii pentru a păcăli lumea. Poziția corbului așezat în copac cu brânza în cioc contrastează cu acea condiție paratopice a vulpii rătăcitoare, aflată în poziție minimală, însă care va reuși să inverseze ierarhia.

Paraziții din *Fabule* pot fi dispuși pe două registre: pe de o parte, paraziții societății (clerici, judecători, arendași, prinți...), pe de cealaltă, paraziții acestor paraziți, frumoșii vorbitori patentati. Autorul *Fabulelor* se numără printre aceștia din urmă: parazit pentru cei al căror parazitism este denunțat de opera lui, el oferă, la rîndul său, cuvinte frumoase pentru a primi brînză. Paratopia parazitului reprezintă deci cele două nivele la care ia naștere scriitura: ea procură mijloacele de subzistență și materia operei. Aceasta este breșa prin care scriitorul își hrănește producția literară de la cei care îl hrănesc pe el. Dacă judecătorul Pierre Dandin („Stridia și-Mpricinații”) este parazitul împricinaților care fac apel la el, autorul, în calitate de „metaparazit”, parazitează parazitismul personajului său pentru a-l denunța și a-și construi opera.

Nu mai mult decît povestea Esmeraldei, aceste istorisiri cu șobolani și vulpi nu trebuie să fie considerate drept o „alegorie” a condiției fabulistului. Drama enunțării și dramele reprezentate în istorisire se susțin și se destabilizează reciproc. Evocînd paraziți, *Fabulele* vorbesc despre judecători, arendași sau mari seniori, însă acuitatea și necesitatea enunțării lor descind din faptul că enunțarea este, ea însăși, supusă unui parazitism constitutiv, cel al autorului în persoană.

## Hamlet și Lorenzo

Să ne îndreptăm, acum, privirea către ficțiuni de ordin teatral. Dacă figura lui Hamlet exercită, ca și cea a lui Oedip, o asemenea putere de fascinație, acest lucru nu se întîmplă doar datorită complexității sale psihologice sau universalității preocupărilor sale metafizice, ci și pentru că ea întrețese, cu o densitate rar întîlnită, firele ambreierii paratopice. În calitate de prinț moștenitor, Hamlet se găsește în poziție maximală; însă, privat de orice putere prin uzurparea din partea unchiului său și de „nebunia” sa, el este un nomad pe propriul său teritoriu, curtea. Acest statut maximal-minimal îi permite să se identifice cu acești marginali instituționali, comedianții, care în schimb au puterea de a ocupa pe scenă locul regelui. Nebunia sa dă frîu liber cuvîntului de scriitor, al unui paria, dezrădăcinat,

ludic, enigmatic, un cuvînt prin definiție iresponsabil, fără tată, ca și el. După modelul scriitorilor, în loc să acționeze direct asupra realității, Hamlet nu face decît să dea naștere la cuvinte și spectacole.

Atitudinea sa ambivalentă față de unchiul și tatăl său, bine subliniată de Freud<sup>1</sup>, arată demersul paricid al scriitorului, care se definește prin abaterea pe care o introduce în arborele genealogic (a se vedea *supra*, p. 108). Căci tînărul prinț se joacă cu legea pe care i-a dictat-o tatăl său mort și preferă să se consacre simulacrelor (nebunia simulată, teatrul...). El elaborează cuvinte frumoase și ambigue în loc să-și urmeze destinul prescris prin naștere. Singura „familie” în care pare a dori să se înscrie este grupul paratopic al comedianților rătăcitori.

Observații asemănătoare putem face și referitor la personajul Lorenzaccio, din drama cu același nume a lui Alfred de Musset (1834). Ca și Hamlet, el este imobilizat în imposibilitatea de a acționa. După exemplul artistului, el refuză să joace în cetate rolul pe care i-l prescrie numele de Medicis. Se mulțumește să fie parazitul vărului său, monarhul nelegitim cu care întreține relații ambivalente, la fel ca Hamlet cu unchiul său Claudius, un alt uzurpator. Ca și Hamlet, el poartă o mască, spune cuvinte inutile și echivoce, acceptă să fie elementul minimal, fătălăul de care își bat joc și pe care îl disprețuiesc toți cetățenii onești. El pretinde că se răscumpără pentru refuzul său de a accepta legea paternă și pentru complicitatea cu suveranul nelegitim, printr-un act eroic și teatral, asasinatul vărului său, un act pe care zice că vrea să-l „arunce în fața omenirii”.

Aparent, autorii pieselor *Lorenzaccio* și *Hamlet* urmează același parcurs ca și eroii lor, avînd în vedere că doar reușita teatrului lor va permite justificarea devianței care face posibil acest teatru. În realitate, ambreierea presupune atît identificare, cît și distanțare: Hamlet sau Lorenzaccio nu reprezintă portretul autorului lor, însă prin aceste două personaje autorii pot da naștere la paratopia pe care o implică activitatea lor creatoare. Moartea sterilă a acestor două personaje este adusă pe altarul creației estetice.

## Femeia și parazitul

Această relație ambivalentă dintre autor și personajul paratopic apare foarte clar la Flaubert, care unește paratopia romantică a femeii cu parazitismul inherent activității creatoare. Romantismul care a făcut din artist figura de marcă a societății l-a asociat în mod constant cu revendicarea unei anumite feminități. Bisexualitatea artistului, specifică oricărei manifestări de geniu, constituie unul din leit-motivurile sale. Artistul, ca și femeia, este supus acuzației de lipsă de productivitate, de parazitism: greieri față de harnice furnici, ei risipesc bogățiile acumulate de către oamenii responsabili, disipează bunuri solide pentru cuvinte frumoase, stofe, nimicuri, aparențe, farduri, iluzii.

<sup>1</sup> Interpretarea viselor, *op. cit.*, p. 299.



În urma faimoasei formulări „Doamna Bovary sînt eu”, nu s-a mai conținut cu reliefaarea asemănărilor dintre eroină și figura romantică a artistului. Aspirațiile Emmei la o viață mai bogată, lupta sa disperată împotriva plictiselii, imaginarul său don quijotesco se lovesc de platitudinea unui Homais, încarnare a „burghezului” aspru criticat de „artiști”. Organizatoare neinspirată, ca și boemul, Emma nu-și găsește mulțumirea în „casă”, ea preferă reveria muncii, risipind averea tatălui și soțului.

Dincolo de acest aspect, asemănarea dintre Madame Bovary și romancier privește chiar capacitatea de a inventa istorisiri. Emma nu se mulțumește să citească romane, ea le și creează:

„De multe ori, cînd Charles era plecat, se ducea să ia din dulap, dintre rufele împăturite, unde-o pusese, tabachera de mătase verde. Se uita la ea, o deschidea și chiar îi sorbea mireasma căptușelii, amestec de verbină și tutun. A cui o fi fost?... A vicontelui. Era poate un cadou de la amanta lui. O brodase pe vreun micuț gherghet de palisandru, pe care-l putea ascunde ca să nu-l vadă nimeni, și deasupra căruia trebuia să fi stat aplecate multe ceasuri în șir buclele mătăsoase ale visătoarei care o lucrase. O adiere de dragoste trecuse prin ochiurile broderiei; fiecare împunsătură de ac prinsese acolo o speranță sau o amintire, și toate aceste fire de mătase împletite nu erau decît prelungirea aceleiași mute pasiuni. Apoi, într-o dimineață, vicontele o luase cu el”<sup>1</sup>.

Prin discursul indirect liber, vocea naratorului și cea a personajului se amestecă în aceeași activitate de fabulație, în aceeași urzeală.

Pentru a fi pe deplin autor, scriitorul nu se identifică doar cu femeia cheltuitoare ce fabulează, el trebuie, de asemenea, ca prin opera sa să-și constituie un patrimoniu de un tip diferit, un patrimoniu de semne seducătoare. Ambreierea trebuie de asemenea să cuprindă și un personaj mai discret: Lheureux, negustorul de stofe, intermediar îndatoritor și artizan răbdător la ruina Emmei. Om al mijlocirilor, al fleacurilor, al țesăturilor strălucitoare, el are, ca și autorul textului, arta de a exploata ruina Emmei. Știe să provoace și să întoarcă în avantajul său cheltuielile ei fatale. Însă acest lucru nu-l face pe Lheureux autorul cărții: în loc să-și asume o condiție paratopică, să scrie povești, el întreprinde ceva, reușește.

După cum am văzut, ambreierea paratopică nu se realizează întotdeauna doar printr-un singur personaj, Emma în cazul de față. Ambreierea nu poate fi raportată la un element luat izolat, ci la o rețea de relații din care el face parte. În *Mizerabilii* de Victor Hugo, personajul lui Fantine, prostituata sublimată prin dragoste, nu realizează singur ambreierea paratopică: în centru se află figura lui Jean Valjean, un paria cristic. Dincolo de aceste personaje, ambreierea romanului cuprinde comunitatea „mizerabililor”, a celor care nu-și găsesc locul în societate,

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, trad. de Demostene Botez, Editura Albatros, București, 1973, I, 9, p. 55.

demni corespondenți ai ȝiganilor și cu care romancierul, mediator între omenirea suferindă și Dumnezeu, se identifică parțial.

## Opera și femeia fatală

Una din figurile feminine prin intermediul căreia, în secolul al XIX-lea, ambreierea paratopică transpare deosebit de puternic, este în mod cert femeia fatală, care a dominat producția culturală europeană între 1870 și 1914. Epoca femeii fatale, a acestei femei urbane și nomade, cîntînd și dansînd, fotografiată și filmată, este de asemenea epoca artistului rege. Nu poate fi vorba de o coincidență: figura femeii fatale ține de o „mitologie estetică”. Vorbim de o mitologie, întrucît vorbim despre povestiri care prezintă începuturi, despre aspecte definitorii pentru bărbați și femei; o mitologie estetică, întrucît operele care o însuflețesc reflectă condițiile oricărei creații, dramatizează, totodată, confruntarea dintre sexe și propria lor geneză. Nu sub forma unei alegorii în care dincolo de destinul tragic al eroilor ar trebui să fie descifrată „adevărată” istorie, cea a creației estetice, ci ca o singură axă în care scena fictivă se întrepătrunde cu scena ficțiunii. Aceste povestiri cu femei fatale sînt, într-adevăr, *opere*, care nu se mulțumesc să povestească o întîmplare, ci prin chiar această întîmplare își controlează propria apariție.

Mitul femeii fatale subliniază asemănarea dintre artist și femeie prin două figuri paratopice exemplare: țiganul și saltimbancul. Romantismul a dezvoltat mai degrabă mitologia țiganilor, în timp ce sfîrșitul de secol XIX, mitologia saltimbancă. Cea a țiganului-boem privilegiază subiectul integrării sociale și al modului de viață, cea a saltimbancului privilegiază dimensiunea fardului, a deghizării, a spectacolului. Ca și artistul, femeia aparține societății fără să-i aparțină cu adevărat: și pentru unul și pentru celălalt, integrarea nu se poate realiza decît după modul paratopic. Ei ocupă locuri pe care le depășesc însă întotdeauna, fără ca acest lucru să-i facă cetățeni ai unei alte lumi. Artistul, după modelul femeii, însă într-un registru diferit, evoluează într-o „semi-lume”. Ca și ea, el nu circumscrie o lume, ci operează tranziția dintre spații: astfel, nu se lasă definit nici în termeni de statut, nici în alți termeni. Artistul, femeia, țiganul sau saltimbancul amenință stabilitatea lumii topice; respingerea lor trebuie să întărească coeziunea societății. Însă acest lucru nu are loc fără să fie însoțit de un sentiment ambivalent: țiganii, după cum am arătat, sînt în același timp sfinți și blestemați, purtători ai Absolutului și ai resturilor societății.

Acest artist care pactizează cu femininul, care acceptă fardul și rătăcirea, nu se poate defini în afara relației sale letale cu figura bărbatului, figură paternă a autorității și a ascendenței. Singularitatea mitului femeii fatale constă în a exhiba acest gest letal, condiție a genezei operei, de a arăta tabloul patetic al decăderii acestui bărbat, descalificat în favoarea unei instanțe suverane și invizibile: autorul. Acesta din urmă pretinde că îl *înălță* pe bărbatul pe care povestirea sa îl face să



decadă, adică îl redresează și îl înlocuiește în același timp. Autorul apare în aceste condiții ca fiind cel care, depășind criza provocată de femeie, asumându-și imposibila-i economie, repară răul făcut Tatălui. El nu distruge „carmen”-ul („opera”)\*, farmecul magic al femeii prin operă, el nu opune antidotul otrăvii, ci întoarce împotriva femeii arma care asigurase decăderea bărbatului obișnuit. „Carmen”-ul își desfășoară întreaga putere de seducție, însă nu mai este vocea originală și sălbatică, ci este aservită unei reguli impuse de măsură și de actul scriiturii. Legea care organizează opera are astfel rolul de a dubla și a anula fatalitatea femeii, de a întoarce *fatum*-ul în avantajul său. Desigur, femeia fatală îl abate iremediabil pe bărbat din drumul său, însă acest destin inexorabil se înscrie într-o operă, într-o înlănțuire riguroasă de imagini, de note, de cuvinte. Prin repetiția obstinată a poveștii bărbatului sedus mortal, autorul își manifestă paradoxal independența față de femeie.

Ascuns în umbră, invizibil pe această scenă de coșmar în care Tatăl și aurul său dispar făcuți scrum, autorul lucrează la construirea unui nou patrimoniu. El captează energia femeii în desfășurarea operei, afirmându-și superioritatea muncii prin avântul efortului. Astfel risipa necontrolată este recuperată, integrată într-o economie care refuză castrarea și angoasa unei morți lipsite de semnificație. Când femeia provoacă criza sistemului de echivalențe pe care îl fondează Tatăl, artistul nu încearcă să revină la vechea ordine: el preferă semnele, hîrtia, imaginile, pelicula, revărsarea impalpabilă a cîntărilor. El realizează o operă care poartă numele femeii (*Nana, Carmen, Lulu, Salomé...*) și îi exaltă forța, însă doar pentru a o supune și mai mult la legea dură a propriului său cod. Autorul nu afirmă explicit această preschimbare a puterii ucigătoare a femeii în folosul operei, însă o *arată* pe tot parcursul enunțării. Datorită puterilor urzelii sale seducătoare, a textului său, el îl distruge pe Tată prin femeie, efort care îi alimentează creația.

Ambreierea paratopică operează așadar aici într-un mod deturnat. Reprezentînd eșecul relației dintre bărbat și femeie, autorul pretinde a construi scena inaugurală care îl legitimează. Copil al propriului său copil – opera sa – el arată în această operă confruntarea mortală dintre bărbat și femeie, și pretinde a defini, prin spectacolul imposibilei lor reuniri, o filiație de tip superior. Ceea ce opera are datoria de a reprezenta, drama bărbatului și a femeii, este de asemenea proces de creație din partea creatorului<sup>1</sup>.

\* Rezonanța substantivului latinesc „carmen” amintește, în limba franceză, de substantivul „charme”, „farmec”. (n.t.)

<sup>1</sup> Referitor la figura femeii fatale, a se consulta cartea *Féminin fatal* de Dominique Maingueneau, Descartes, Paris, 1999.

## Locuri paratopice

Ambreierea paratopică nu ține doar de personaje, ci și de locuri. În cartea *Heptameron* de Marguerite de Navarre, povestirea începe prin a crea locul paratopic în care vor fi istorisite poveștile de către un grup el însuși paratopic. Acești „cuvîntători” s-au abătut din drumul lor, iar hazardul îi face să se întâlnească într-o abație retrasă pentru a aștepta construirea unui pod care să le permită să ajungă din nou acasă. Narațiunea se naște deci într-un spațiu ferit de lumea obișnuită, în care se adăpostește o comunitate de trecători (ce s-au întâlnit din întâmplare) ce se dedau exercițiului efemer al literaturii.

Cu sanatoriul din *Muntele vrăjit* de Thomas Mann, marginalitatea locului este asociată unei comunități care, ca și tagma scriitorilor, dejoacă frontierele sociale și geografice. Situat în Elveția, pe teritoriu neutru, la munte, între pământ și cer, sanatoriul adăpostește o populație cosmopolită, care trăiește eliberată de orice altă grijă, cu excepția celei de a lupta împotriva morții. Acolo, ca și în câmpul literar, indivizii construiesc o legătură socială prin ritualuri lipsite de sens pentru un străin.

Acest loc se organizează în jurul enigmaticei Doamne Chauchat. Nici rusoaică, nici franțuzoaică, apărînd și dispărînd, nici bolnavă, nici sănătoasă, ea concentrează în sine toate puterile destabilizatoare ale paratopiei literare. Demn echivalent al adolescentului Tadzio din *Moartea la Veneția*, ea este, ca orice scriitor, un punct de trecere între această lume și ceea ce se află dincolo de ea, o vie și subtilă punere în discuție a disjuncției contrariilor. Însă acest lucru nu vrea să spună că ambreierea se face doar între Doamna Chauchat și autor: ea îl implică și pe tînărul inginer pe care Doamna Chauchat îl fascinează, orfanul mării burghezii hanseatice, Hans Castorp. Tînărul burghez nu va ști cum să profite de exilul său pe muntele vrăjit: la fel ca tînărul Hanno din *Casa Buddenbrook* el este sortit morții. Autorul are nevoie de aceste două figuri, femeia misterioasă și burghezul orfan, pentru a construi o identitate enunțiativă care se instituie înainte de toate printr-un loc, „muntele vrăjit”.

Însă cel mai evident spațiu paratopic este insula, ale cărei resurse au fost fără încetare exploatare de literatură. Ea materializează, într-adevăr, distanța constitutivă a autorului față de societate. Ca și sanatoriul, închisoarea sau cetatea din *Deșertul tătarilor* de Dinu Buzzati, insula aparține lumii, fără să îi aparțină. Luarea în stăpînire a spațiului geografic de către naufragiat nu poate fi separată de luarea în stăpînire a operei de către autorul său. Ficțiunea ne poate arăta un naufragiat care reproduce lumea pierdută (*Robinson Crusoe* sau *Insula misterioasă* ale lui Jules Verne), sau, la fel de bine, un descoperitor care inventează o altă lume (*Vineri sau limburile Pacificului* de Michel Tournier). Tipul de ambreiere variază așadar în consecință. În *Robinson Crusoe* eroul revine în societatea pe care el s-a străduit să o reproducă; în *Vineri*, el preferă să rămînă pe insula sa, în paratopia „limburilor”.



## DISCURSUL LITERAR

Alături de locurile a căror paratopie este marcată printr-o distanțare geografică, există cele care se instalează în inima societății. Este vorba în special de saloane, a căror importanță a fost deja subliniată. La rîndul lor, ele își impun ritmul asupra comunităților care nu cunosc presiunea necesităților vitale imediate și tirania masculinului. Această asemănare face ca denunțarea mondenilor prin intermediul scriitorilor să fie caracterizată de o acerbă acuitate: scriitorii nu critică o lume care le este străină, avînd în vedere că este cea care realizează ambreierea operei lor. Relațiile autorului cu mondenul sau curteanul sînt la fel de ambivalente ca și cele pe care le întreține cu femeia. Este ceea ce arată Deleuze în studiul său despre Proust<sup>1</sup>.

Dacă dematerializăm și mai mult paratopia, ajungem la modelul societății secrete (francmasoneria, rețeaua de spionaj, mafia etc.) din care inspirația literară se hrănește în mod constant; sîntem aici în prezența tot atîtor grupuri parazitare care se strecoară printre ochiurile plasei sociale.

### Rătăcitorii

Autorul, oricare ar fi modalitatea paratopiei sale, este o persoană care și-a pierdut locul și trebuie ca prin desfășurarea operei sale să-și definească unul nou, iar prin rătăcirea sa să construiască un teritoriu paradoxal. În afara stratificărilor sociale, cavalerii rătăcitori care străbat ținuturi cu legi opace, tot felul de picaro, detectivii din romanele polițiste care circulă prin mediile sociale cele mai diverse sînt tot atîția operatori care articulează spusele autorului cu ficțiunea, materializînd nomadismul fundamental al unei enunțări care dezamăgește locul pentru a-și preschimba în loc propria rătăcire.

Astfel, cavalerul rătăcitor medieval, care între secolele XII-XVI a exercitat un fel de monopol asupra romanului european, nu este doar un personaj înzestrat cu un caracter și o stare civilă, ci și un ambreior paratopic privilegiat: el este în același timp protagonistul principal al povestirii și ceea ce face posibilă nararea povestirii. Părăsind spațiul închis și sigur al unei case „în căutarea aventurii”, traversînd hotarele, fără a spune de unde vine și încotro se îndreaptă, el nu poate conta decît pe propriile forțe. Întîlnește comunități și oameni legați de un „acasă”, însă el nu se poate opri decît în două locuri din afara spațiului profan, singurele care pot să se închidă în ele: Masa Rotundă și sanctuarul Graalului.

Putem da figurii cavalerului rătăcitor interpretări sociologice (vis compensatoriu al unei aristocrații războinice în declin), sau spirituale (cavalerul ca metaforă a călătoriei terestre a sufletului uman pornit spre Ceruri), însă aceste interpretări se pot face doar pe baza ambreierii paratopice. Cavalerul nu servește doar la unificarea unui șir de episoade sau de povestiri, la stabilizarea, prin numele său, a unei materii narative extrem de bogate: ca și scriitorul, el nu este cel care

<sup>1</sup> *Proust et les signes*, PUF, Paris, 1964.

posedă un statut prin numele pe care l-a primit, ci anonimul de care nimeni nu răspunde și care își face un nume prin faptele sale, făuritorul de legende căruia i se cunoaște numele, dar nu și chipul.

Refuzînd să fie integrat în vreun grup de generare sau de administrare a bogățiilor, el poate să numească valorile care trebuie să stea la baza unui grup. În aceste povestiri, toate cuvintele și toate duelurile care se schimbă și se duc pe poduri au rolul de a arăta că „poziția” scriitorului și a cavalerului reprezintă o limită și o devansare a lumii închise. Ca și cavalerul rătăcitor, autorul traversează varietatea cutumelor locale pentru a le supune la sistemul său de măsură, și anume opera sa. Codul cavaleriei, ca și cel al literaturii, subordonează regulii sale intangibile varietatea uzajurilor individuale. Etică ce obligă ființa umană să se confrunte în mod direct cu o exigență morală și estetică superioară oricăror legi locale. Aroganței și cupidității cavalerului obișnuit li se opun munca, suferința răbdătoare, meritul și dezinteresul față de bogățiile materiale, elemente adiacente reprezentării pe care o avem despre statutul de scriitor și de cavaler rătăcitor.

## Bărbatul viteaz și iscusit

Textul fondator al culturii occidentale, *Odiseea*, se organizează în jurul unui rătăcitor de alt tip, Ulise, „bărbatul viteaz și iscusit” (*andra polutropon*), călător și abil. Însă *tropos*-ul, după cum am mai afirmat, este reprezentat și de schimbările de sens ale cuvîntului, tropii retoricii. Bărbatul viteaz și iscusit îndeplinește rolul de ambreior pentru enunțarea autorului. Identificarea este de altfel tematizată în povestire: Ulise este cel care, înlocuind un rapsod, își va asuma funcția de povestitor al aventurilor sale în fața feacienilor (cărțile IX-XII).

Ulise ilustrează puterile acelei „metis”<sup>\*</sup> grecești, o inteligență vicleană, „logos”<sup>1</sup> aparte ce dejoacă opozițiile simple. Episodul fondator al calului troian ne-o arată clar: Ulise recurge la viclenia paratopică, preschimbînd dușmanul exterior într-un parazit mortal căruia Troia îi înlesnește intrarea în incinta ei. Cultura greacă nu a asociat fără motiv această *metis* cu sofistul și cu retorul care, în loc să folosească securea eroică ce retează capete și judecata care își pronunță sentințele, țes o urzeală verbală seducătoare. G. Dumézil<sup>2</sup> a subliniat opoziția, la indoeuropeni, dintre zeii războinici care taie capete sau străfulgeră (cum ar fi Indra în mitologia vedică) și cei care, ca Varuna, triumfă prin *maya*, magia voalului, iluzia, cu toate riscurile pe care le implică mînuirea unor forțe ambivalente. Poetul

\* Termenul grecesc „metis” întîlnit în *Odiseea* trimite la o inteligență șireată, capabilă de a găsi soluții pentru a ieși dintr-o încurcătură, îndemnînd la adoptarea viziunii asupra lumii a celuilalt, pentru a-i surprinde punctele slabe și a-l dovedi. (n. t.)

<sup>1</sup> Trimitem aici la lucrarea clasică a lui M. Détienne și J.-P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence, la Métis des Grecs*, Flammarion, Paris, 1974.

<sup>2</sup> *Mythes et Dieux des Germains*, PUF, Paris, 1953, pp. 21-27.



se situează, prin definiție, de partea urzelii și țesăturii. El știe să recurgă la *metis*, la cuvintele mișcătoare și pestrițe care își prind auditoriul în plasa textului lor.

Vine apoi momentul în care povestirea se încheie, iar odată cu ea rătăcirea eroului. Însă pentru a-și recupera tronul, regele Itacăi trebuie să se facă recunoscut: după fapta de vitejie care îl califică, eroul mascat revelează că nu este un paria, ci posesorul legitim al tronului. Ca în poveștile miraculoase, povestirea se înscrie în distanța ce separă intrarea în rătăcire a prințului legitim și reintrarea în posesia propriului tron, ea preface elementul minimal în element maximal, repetînd astfel gestul care îl consacră pe creator în calitatea lui de creator: exclusul devine regele, autorul unei opere.

Deghizat în cerșetor, pentru a-i pedepsi pe paraziții care rîvnesc la tronul și la soția sa, Ulise devine cerșetor, parazit în propria-i casă. Poetul trăiește și el din subvenția care îi este alocată de cei puternici; el are talentul de a transforma în casă și masă cîntările care povestesc moartea paraziților nelegitimi. Însă pentru a accede prin opera sa la o regalitate fără loc, la o Itacă textuală, a trebuit să accepte în prealabil să-și piardă locul. Motiv bine cunoscut care, la un nivel superior, ne conduce către propria legitimare a operei. Însă spre deosebire de Ulise, rege și soț legitim care își reia locul cuvenit, autorul nu se poate califica decît prin enunțarea sa paratopică.

Sfîrșitul *Odiseei* se operează astfel pe două registre. Unul, cel al istoriei, în care cerșetorul palatului își reia locul de rege legitim, elementul minimal transformîndu-se în elementul maximal. Celălalt, cel al enunțării, în care statutul de cerșetor se împletește cu cel de rege în paratopia poetului. Cînd citim în *Imnurile* lui Homer:

„Pe voi vă cînt întîi, o, muze, și pe Apolo și pe Zeus,/Căci datorită vouă, muze, și săgetarului Apolo/Se află pe pămîntul nostru rapsozi, mînuitori de liră,/Cum de la Zeus ne vin toți regii”<sup>1</sup>,

afirmația orgolioasă a egalității dintre regi și poeți se sprijină pe reversibilitatea conflictuală a pozițiilor lor maximale și minimale.

<sup>1</sup> Homer, *Imnuri*, trad. de Ion Acsan, Editura Minerva, București, 1971, p. 127.

## Capitolul 10

### Subiectivare, spațiu canonic și spațiu asociat

Complexitatea proceselor de subiectivare operate în creația literară nu poate fi surprinsă într-o opoziție rudimentară și statică precum cea dintre „scriitor”, ființă în carne și oase înzestrată cu o stare civilă, și „enunțatorul” corelat unui text. Schemele tradiționale devin inoperante, deoarece, pe de o parte, ele nu iau în considerare caracterul constitutiv al instituției literare, iar pe de altă parte, modelele structurate pe nivele sînt total inadecvate: ele nu pot lua pulsul unor sisteme dinamice, instabile și paradoxale totodată. Pentru a face un loc instituției literare nu este suficient să se „răsfoiască” subiectivitatea, să se intercaleze instanțe intermediare.

### Persoana, scriitorul, inscriptorul

În numeroase circumstanțe, totuși, distincțiile obișnuite par a veni de la sine. În explicația textului școlar, de exemplu, enunțatorul implicat de text este în general singura instanță cu care operează comentatorul. În schimb, dacă nu ne mulțumim să interpretăm enunțurile și ne propunem să reflectăm la evenimentul enunțativ, această opoziție se dovedește a nu fi decît un artefact al dispozitivului de comentariu. Desigur, individul Émile Zola nu coincide cu naratorul din *Nana* sau din *Germinal*, însă nu este mai puțin adevărat că înțelegerea faptului literar ne cere să investigăm enigmatica lor diferență. Biserica catolică are deci un motiv



întemeiat de a considera Întruparea, uniunea a două naturi în persoana lui Hristos, drept un „mister”: a spune că acest fapt depășește înțelegerea umană nu înseamnă a-l anula.

Vocabularul curent, este adevărat, nu propune termeni satisfăcători. „Scriitorul” este atît o categorie, vagă, de altfel, din registrul de profesii, cît și figura asociată unei opere. Cît despre „autor”, el nu se referă decît tangențial la un statut social, vizîndu-l mai ales pe individ ca sursă și garant al unei opere: în momentul în care filologii din secolul al XIX-lea se întrebau dacă Homer era sau nu „autorul” *Odiszeii*, adevărata problemă era, de fapt, de a ști ce putea însemna pentru o asemenea operă a-i fi „autorul”. Noțiunea de „enunțător”, în schimb, nu provine din practica uzuală, ea este un concept lingvistic recent<sup>1</sup>, a cărui valoare rămîne instabilă: enunțătorul este văzut fie ca o instanță internă enunțului (suport al operațiunilor enunțative), fie ca un locutor, acel individ care produce discursul.

Problematika enunțării, în orice caz, destabilizează topicile care pun în opoziție pur și simplu ceea ce ține de text și ceea ce ține de exteriorul textului. Subiectul care susține enunțarea și totodată se susține prin ea nu este nici morfemul „eu”, marca sa în enunț, și nici vreun punct consistent din afara limbajului: „între” text și context există enunțarea, „între” spațiul de producere și spațiul textual există scena de enunțare, un „între” care dejoacă orice exterioritate imediată. Nu putem disocia operațiunile enunțative prin care discursul *se instituie* de modul de organizare *instituțional* pe care el îl presupune și îl structurează totodată. În construirea unei scene de enunțare, legitimarea dispozitivului instituțional, conținuturile prezentate și relația interlocutivă se întrepătrund și se susțin unele pe altele.

Volumul de versuri *Osînde* de Victor Hugo, ce denunță lovitura de stat a lui Napoleon al III-lea, convoacă istoria umanității pentru a fundamenta cuvîntul enunțat de care profetul republican; în acest fel textul își instituie enunțătorul în calitate de ghid al caravanei umane reprezentată de el în versurile sale. *Cine* vorbește în acest caz? Un profet biblic? poetul Victor Hugo? un republican? Și ce loc îi este atribuit cititorului volumului *Osînde*? Cel de membru al poporului lui Dumnezeu? Cel al unui consumator de poezie? Cel al unui progresist de la mijlocul secolului al XIX-lea?... Enunțătorul acestei scene religioase, poetice și politice totodată, nu este propriu-zis *nici* profet, *nici* scriitor romantic, *nici* om politic; locul enunțării sale nu este *nici* deșertul biblic, *nici* cîmpul literar, *nici* insula anglo-normandă unde s-a refugiat scriitorul republican în exil, ci instanța și locul în care cei trei termeni se străbat unul pe celălalt, fără ca totuși să se contopească; instabilitate ireductibilă care nu poate fi percepută decît în actul lecturii. De aceea nu vom citi scena de enunțare care prezintă textul din care ea reiese ca pe o proiecție a unei situații istorice „reale”, reprezentată de ea într-un mod mai mult sau mai puțin indirect.

<sup>1</sup> Acest concept nu apare la Benveniste, care este totuși recunoscut drept fondatorul principal al problematicei enunțării.

Din orice perspectivă am considera formele de subiectivare ale discursului literar, nu putem juxtapune subiectul biografic și subiectul enunțator ca pe două entități care nu comunică între ele, legate printr-o armonie prestabilită. Este necesar să distingem nu două, ci trei instanțe, pe care le vom numi *persoana*, *scriitorul*, *inscriptorul*.

Denumirea de „persoană” se referă la individul care are o stare civilă, o viață privată. „Scriitorul” îl desemnează pe actorul care descrie o traiectorie în instituția literară. Cât despre neologismul „inscriptor”, el subsumează în același timp formele subiectivității enunțative de pe scena de vorbire cuprinsă de text (ceea ce vom numi mai departe „scenografie”) și scena pe care o impune genul de discurs: romancierul, dramaturgul, nuvelistul... „Inscriptorul” este, în același timp, enunțator al unui text anume și, cu sau fără voia sa, ministrul Instituției literare care dă un sens contractelor implicate de scenele generice, al căror garant devine. Această noțiune de „inscriptor”, în ciuda etimologiei sale, își propune să eludeze, după exemplul celei de „însciere” (a se vedea *supra*, p. 66) orice opoziție empirică între scris și oral: enunțurile din literatura orală presupun și ele „inscriptori”, chiar dacă stabilizarea lor se face doar prin memorie.

Aceste trei instanțe nu se dispun secvențial, nici din punct de vedere cronologic, nici dintr-o perspectivă pe nivele. Nu există mai întâi „persoana”, caracterizată printr-o biografie, apoi „scriitorul”, actor al spațiului literar, și în cele din urmă „inscriptorul”, subiectul enunțării: fiecare dintre aceste trei instanțe este întrepătrunsă de celelalte două, fără ca vreuna să îndeplinească rolul de fundament sau pivot. Desigur, cel mai adesea, analiza pe care o întreprindem ne cere să ne axăm pe câte una dintre ele, însă acest lucru nu înseamnă că trebuie să o considerăm drept fundament. Fiecare dintre cele trei le susține pe celelalte două și se bazează, la rândul ei pe ele, într-un proces de învăluire reciprocă, dispersându-l și totodată reunindu-l pe *creator*.

Facem aici referire la structura nodului boromean, ale cărui trei inele sînt astfel înlănțuite încît dacă rupem unul dintre ele, celelalte două se desprind și ele. Sîntem întotdeauna tentați să reducem nodul la unul dintre inelele sale: *persoana*, pentru istoria literară, fie ea sociologizantă sau psihologizantă, *scriitorul*, pentru cercetările referitoare la instituțiile literare, *inscriptorul*, pentru adepții operei sau textului în exclusivitate. Însă nici una dintre aceste instanțe nu este izolabilă sau reductibilă la celelalte, distanța dintre ele fiind condiția producerii procesului creației. Prin inscriptor, enunță atît persoana, cît și scriitorul; prin persoană trăiesc atît scriitorul, cît și inscriptorul; prin scriitor descriu o traiectorie în spațiul literar atît persoana, cît și inscriptorul. Dacă le dezlegăm, fiecare inel se dovedește a fi cel care le ținea pe celelalte: cum să trăim altfel dacă nu în felul necesar pentru a fi acel scriitor care va fi inscriptorul operei? cum să creăm strategii în spațiul literar, dacă nu trăim astfel încît să fim inscriptorul operei? cum să fim inscriptorul operei dacă nu enunțăm dintr-o anumită poziționare în câmpul literar și un anumit mod de a fi prezent/absent în societate?



Paratopia este *clinamenul* care face posibil acest nod și pe care acest nod îl face posibil: nu este o abatere „inaugurală” care ar dispărea apoi în fața operei, ci o diferență activă, prelucrată fără încetare, renegociată, o diferență pe care discursul este menit să o evite și să o aprofundeze în același timp.

„Identitatea” creatoare, din orice unghi am privi-o, nu se reduce deci la o poziție, la o substanță sau la un suport. Dificultate care traduce imposibilitatea de a răspunde la cea mai banală, în aparență, dintre întrebări: „*Cine* este autorul unei anumite opere?” Invocînd un nume propriu nu desemnăm decît înlănțuirea mișcătoare de instanțe care se întrepătrund: o stare civilă, o traiectorie de scriitor și un proces de enunțare, a căror imposibilă conciliere nu se menține decît printr-o constantă fugă înainte; stă mărturie interogarea inepuizabilă asupra numelui creatorului. Străvechea practică a pseudonimului nu poate fi descompusă în opoziția dintre un nume „adevărat” și un „nume de condei”. De-a lungul epocilor și spațiilor literare, întîlnim o multitudine de regimuri de pseudonimie care prezintă imposibila coincidență și necesara reunire a omului, scriitorului și inscriptorului.

Însă această subiectivitate ireductibil dispersată este supusă atracției exercitate de ceea ce am putea numi „Autorul” cu majusculă. Acesta conferă o unitate imaginară unui creator care este menit să-și activeze și să-și eludeze, concomitent, imposibila coincidență. Desigur, pentru a crea nu trebuie sub nici o formă să-ți găsești un loc, să-ți determini paratopia, însă activitatea creatoare este supusă atracției unei „topii” de un alt ordin: speranța de a-și afla un loc propriu într-un Panteon, într-o Memorie, de a fi pe deplin recunoscută.

## Cele două regimuri ale literaturii

Această complexificare a instanței auctoriale ne determină să reevaluăm un ansamblu considerabil de opere care, în mod tradițional, suscită atenția specialiștilor literaturii. Reprezentarea dominantă a faptului literar este nevoită să privilegieze instanța inscriptorului, și, cu ea, operele care șterg, pe cît posibil, prezența persoanei și a scriitorului. Însă, în aceste condiții, ce ne rămîne de făcut cu toate aceste texte de scriitor pe care ezităm să le numim literare și care, într-un fel sau altul, fac să treacă în prim plan persoana sau scriitorul? Avem în vedere aici mai ales multitudine de genuri de texte autobiografice, în sens larg, și în special jurnalele scriitorilor și romanele de călătorii.

Să luăm un roman de călătorii al unui scriitor, de exemplu *Călătorie în Italia* de Chateaubriand. Ne aflăm aici în prezența unui text care aduce pe scenă „persoana”, – fără ca acest lucru să însemne că îl anulează pe „scriitor” (evocat neîncetat în text), sau pe „inscriptor”, – ce face dovada capacităților sale stilistice:

„După ce am trecut de Saint-Jean de Maurienne și am ajuns, pe la apusul soarelui, la Saint-André, n-am găsit cai și am fost obligat să mă opresc. M-am dus să mă

plimb afară din sat. Pe vârful munților aerul a devenit transparent; creasta lor dantelată se desena pe cer cu o puritate neobișnuită, în timp ce noaptea adîncă venea treptat dinspre poalele munților și se ridica spre culmi.

Auzeam glasul privighetorii și strigătul vulturului; vedeam în vale sorbii înfloriți și pe munte zăpada; pe vârful unei stînci își înfățișa ruinele un castel, o operă a cartaginezilor după tradiția populară. În aceste locuri, tot ce e făcut de om e slab și șubred; țărcuri de oi făcute din stuf împletit, case din pămînt construite în două zile, ca și cum păstorul din Savoia, la vederea coloșilor veșnici ce-l înconjură, n-a socotit că trebuie să se obosească pentru nevoile trecătoare ale scurtei sale vieți! Ca și cum turnul lui Hannibal în ruină l-ar fi prevenit asupra scurtimii vieții și a zădărniceii monumentelor”<sup>1</sup>.

„Persoana” lui Chateaubriand este cea care, într-o scrisoare adresată d-lui Joubert, datată din 17 iunie 1803, este presupusă a fi în același timp erou și scriptor al acestui episod referitor la călătoria sa în regiunea Savoie. Iată condiția oricărui pact autobiografic. Însă extrasul citat ne arată că acest fragment din viața lui Chateaubriand este, de asemenea, o pagină tipică din opera celui care devenise pe atunci celebru publicînd *Geniul creștinătății*. Autorul trebuie să-și arate talentul de stilist și totodată să-l introducă pe scenă pe scriitorul romantic pe care îl încarnează în cîmpul literar: făcînd o călătorie în Italia, cutreierînd singur natura sălbatică și meditănd pe ruinele antice<sup>2</sup>. În acest fel, această călătorie reprezintă și parcurgerea arhivei literare în dubla sa dimensiune de intertext și de legendă. Aici Chateaubriand își povestește călătoria, circulînd în spațiul literar și creîndu-și totodată opera.

Mai realist decît să trasăm o frontieră imposibilă între ceea ce ar fi propriu-zis literar și ceea ce s-ar afla în afara literaturii este să recunoaștem că literatura face ca și cele două regimuri să se întrepătrundă: un regim pe care l-am putea numi *delocutiv*, în care autorul dispare în spatele lumilor pe care le instaurează, și un regim *elocutiv*, în care „inscriptorul”, „scriitorul” și „persoana”, mobilizați împreună, se insinuează unul în celălalt. Fără a fi nici pe departe independente, aceste două regimuri, *delocutiv* și *locutiv*, se condiționează reciproc, după modalități care variază în funcție de conjuncturile istorice și poziționările diferiților autori.

Regimul *delocutiv* este în mod obligatoriu dominant, fiind în mod constant dublat de regimul *elocutiv*, a cărui necesitate este strîns legată de însăși funcționarea discursurilor constituente. După cum ne amintesc și viețile sfinților sau ale filosofilor, locutorii discursurilor constituente, alimentînd prin existența lor o creație care, la rîndul ei, le alimentează existența, trăiesc într-un spațiu ce nu poate fi reprezentat și în care orice gest, fie că ține de scris sau de comportament,

<sup>1</sup> René de Chateaubriand, *Călătorii*, trad. de Pan Izverna, Editura Sport-Turism, București, 1978, p. 169.

<sup>2</sup> Vom vedea în ultimul capitol al acestei cărți că sonetul lui Heredia, „Uitarea”, este construit pe același topos.



## DISCURSUL LITERAR

trebuie să fie semnificativ, să provină din construcția unui *exemplum* care nu încetează a fi decît odată cu moartea.

Anumiți creatori își asumă ierarhia dintre cele două regimuri: alături de textele delocutive, ei produc și texte elocutive: ziare, romane de călătorie, amintiri din tinerețe... Exemplele sînt nenumărate. Alții mizează sistematic pe frontiera dintre cele două regimuri, derutînd ierarhia. Trimitem aici la cazul lui Rousseau, sau, mai recent, la autoficțiunea lui Céline.

În zilele noastre, textele care atestă incertitudinea acestei ierarhii sînt tot mai numeroase: multiplele forme de autoficțiune privilegiază „persoana” și „scriitorul” în defavoarea „inscriptorului”. Anumite cărți, cum ar fi *Quitter la ville* de Christine Angot<sup>1</sup>, tind chiar să minimalizeze „persoana” în favoarea „scriitorului”, actorul instituției literare. „Trama” narativă a acestei cărți coincide într-adevăr cu punerea în scenă a unei Christine Angot care de-a lungul povestirii scrutează cifrele de vânzare ale cărții sale și vorbește neconținut despre acțiunile de promovare. „Christine Angot” fiind un pseudonim de scriitor, menține totuși o anumită deosebire față de „persoană”:

„Cifrele sînt în scădere azi vineri, 18, o mie o sută. Însă în mod intenționat, luni vor fi enorme. N-au mai rămas decît nouă mii o sută șaptezeci și șapte la Maurepas. În total, am vîndut deja douăzeci și trei de mii două sute treizeci. Săptămîna viitoare apar în *Express*, *Télérama* și în patru pagini din *Elle*, interviu cu Houellebecq. Jean-Marc mi-a spus, cred că există în Pocket, Cum să-ți faci noi prieteni? De ce luni cifrele vor fi enorme? Pentru că se aprovizionează LDS, marea distribuție, supermarket-urile, Carrefour, care pînă acum făcuseră comenzi mai mici. Se pare că li se cere cartea și la France Loisirs”<sup>2</sup>.

La polul opus putem vedea într-o operă ca *Un voyageur solitaire est un diable* (1945) de Henry de Montherlant<sup>3</sup> exemplul unui autor care își asumă ierarhia dintre cele două regimuri<sup>4</sup>. Opera reunește amintiri dintr-o călătorie în jurul Mediteranei, fixînd poziționarea scriitorului Henry de Montherlant în cîmpul literar. Titlul pune accent pe paratopia prin care scriitorul se legitimează. Călătoria este într-adevăr una din formele cele mai literale ale condiției paratopice a artistului, iar „diavolul”, una din figurile privilegiate de ambreierea paratopice. Un asemenea text, după exemplul cărții *Călătorie în Italia* de Chateaubriand, ne povestește călătoriile „persoanei”, însă care nu sînt citite decît pentru că sînt scrise de „scriitorul” Henry de Montherlant, care își arată în felul acesta și talentul de „inscriptor”, stilul. Există astfel un joc de legitimare reciprocă: cititorul nu citește această povestire de călătorii decît pentru că este vorba de o povestire a scriitorului

<sup>1</sup> Stock, Paris, 2000.

<sup>2</sup> *Quitter la ville*, Livre de poche, 2002, p. 27.

<sup>3</sup> Reeditare 1955, Editions du Rocher (prima ediție 1945, Henri Lefebvre), Monaco.

<sup>4</sup> Afirmția este evident relativă, căci Montherlant, într-o mare parte a operei sale (în special în romane), lasă să se înțeleagă că eroul ficțiunilor sale îl reprezintă. Însă acest lucru nu merge pînă la a pune sub semnul îndoielii contractul ficțional.

Montherlant, însă această povestire de călătorii permite, în același timp, legitimarea poziționării scriitorului în instituția literară și a valorii operei sale. Printr-un proces retroactiv, această carte fixează reprezentarea pe care și-au făcut-o despre el cititorii pornind de la textele sale din regimul „elocutiv”. Călătoria este în același timp o deplasare geografică în interiorul reprezentărilor pe care le-a impus prin opera sa, ca și prin intervențiile sale în viața publică, sau textele „elocutive”.

Iată un fragment semnificativ:

„Pe un drum de munte, în aerul cel mai proaspăt, sînteți surprins deodată de un miros urît; și, într-adevăr, la colțul drumului, răsare o casă de oameni. Cînd navighezi pe distanțe scurte de-a lungul coastei, aglomerațiile urbane se fac cunoscute de departe prin gunoiul pe care îl aruncă în apă. «Păi, îmi veți spune, întoarceți spatele vieții!» Nu întorc spatele vieții, întorc spatele mediocrității, ceea ce nu este deloc același lucru. O tînră drăguță este cu siguranță mediocră, însă știe cum să compenseze...

Îi privesc, ieșind din vile către murdarele lor locușoare de plăceri. Își numesc vilele «Visul meu». Literaților, iată-ne lămuriți. Nu mai nutrești dorința de a pătrunde în visurile oamenilor, cînd vezi din ce sînt făcute.

La malul mării, mai sălcii decît ele, fecioare uscate plimbă potăi mici și rele cu fundițe suave (suave și murdare): ai spune că sînt urmate de una din ideile lor. Sînt pe de-a-ntregul fascinat de o ființă cu ochi de amibă, cu jachetă și pălărie de paie; în spatele palmelor academice\*, ține în mînă un baston cu capul argintat. În această îmbrăcăminte, își scaldă picioarele livide în apă, picioare cărora le face bine această curățare, printre pescărușii cu figuri neroade.

Căci marea acceptă totul. Această Țigancă, pe care am privit-o ieri dansînd în fața unei adunături de brute în smoking, este marea, marea sclavă, marea mărginită și cutreierată de imbecili.” (pp. 47-48)

În acest extras, cititorul familiar regăsește stilul „inscripătorului”, care nu diferă cu nimic de cel din romane; în felul acesta, autorul își confirmă „imaginea de marcă”, unitatea operei. El trebuie să pună în scenă o reprezentare a scriitorului care să legitimizeze poziționarea pe care o iau drept sursă de autorizare operele din regimul elocutiv, să determine convergența ethosului discursiv și non-discursiv (a se vedea *infra*, p. 237). Dialogul cu o persoană imaginară care obiectează („Păi, îmi veți spune, întoarceți spatele vieții!”) ne trimite la certurile interne din cîmpul literar, făcînd să interfereze universul „persoanei” și cel al „scriitorului”, cum se întîmplă, de regulă, în regimul elocutiv.

Această reprezentare a scriitorului se construiește în esență pe topica impusă de estetica romantică, care pune în opoziție artiști și burghezi, „Vis” estetic și visuri vulgare. Regăsim, de asemenea, identificarea artistului cu femeia și țiganul, prin figura „Țigăncii” care, prin intermediul dansului ei, arată lumii topice că nu îi aparține; punere în abis a enunțării acestei povestiri de călătorii care arată neînterupt celor care au cumpărat-o

\* Palme academice = distincție, decorație sub formă de frunze de palmier. (n.t.)



independența triumfătoare a scriitorului față de ei. Pe acest fond de clișee cunoscute tuturor, Montherlant dezvoltă dimensiunea ethosului pe care îl cultivă, în cazul de față un dispreț aristocratic cu o nuanță de dandism, un stereotip deja foarte la modă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea la autorii care se laudă cu ascendența lor nobilă (în special Villiers de L'Isle Adam și Barbey d'Aurevilly).

Însă nu ne putem mulțumi să constatăm faptul că un anumit autor a publicat anumite texte care țin de regimul elocutiv, trebuie să înțelegem de fiecare dată relațiile care reunesc, într-o operă anume, textele din cele două regimuri. Un text cum este *Un voyageur solitaire est un diable* nu este un supliment contingent la o operă care ar fi independentă de el, ea provine de fapt din el. Montherlant face parte din acei autori a căror operă are nevoie să aducă pe scenă „persoana” și „scriitorul”. Un asemenea text întreține relații strânse cu cele pe care Montherlant le-a produs în interiorul regimului delocutiv. Putem spune, într-adevăr, că opera sa nu are altă tematică decât transformarea în intrigă a ethosului enunțării sale: intrigile romanelor sau pieselor sale de teatru, reflecțiile naratorului sau ale anumitor personaje sînt înainte de toate destinate legitimării, printr-un proces circular, a atitudinii față de viața și de scriitura implicate de o asemenea operă. Cel care scrie și acționează, actor al enunțării și al intrigii enunțate, este în același timp persoana Montherlant, omul de litere și naratorul. Aspectul la care publicul ar trebui să adere prin lectură este punerea în scenă, reînnoită neîncetat, a gestului prin care artistul arată că se desprinde de constrîngerile cărora le este prizonier un public condamnat la „topie”.

## Spațiul asociat

Textele autobiografice, în sens larg, nu sînt singurele care pun probleme delicate de granițe. Ce statut să acordăm tuturor acestor texte de autor care însoțesc operele: dedicații, prefețe, comentarii, manifeste, dezbateri, scrieri despre alte arte, prefețe la opere de alți scriitori, lucrări despre alți scriitori, interviuri cu ziariști etc.? Ca și pentru autobiografie, granița dintre interiorul și exteriorul operei „canonice” nu este definită dinainte, ci renegociată în cazul fiecărei opere.

Pentru mai multă precizie, vom face distincția între dimensiunea de *figurare* – punerea în scenă a creatorului – prezentă în textele regimului elocutiv pe care tocmai le-am evocat, și dimensiunea de *reglementare*, prin care acest creator își negociază inserarea textului într-o anumită stare a câmpului și în circuitul comunicativ. În general, un manifest sau o prefață au drept funcție majoră de a face ca operele să fie în conformitate cu normele: fie pentru a arăta că sînt în conformitate cu norme preexistente, fie pentru a le impune pe ale lor proprii. Această funcție a „reglementării” privește, de asemenea, privirea în perspectivă a unui text, profilarea sa în raport cu ceea ce am putea numi un *Opus*, adică traiectoria de ansamblu pe care se naște fiecare operă singulară. Într-adevăr, a fi scriitor înseamnă și a controla memoria internă a textelor și a activităților sale

trecute, și a le orienta față de un anumit viitor. Cu cât *Opusul* se îmbogățește, cu atât această funcție de reglementare internă devine mai importantă.

Iată două dimensiuni inseparabile: construirea unei identități creatoare pe scena lumii (*figurare*), acordarea unui statut unităților care compun *Opus-ul* (*reglementare*). Prima se manifestă în special prin genuri de texte relativ „autonome”, cum ar fi jurnalul intim, povestirea de călătorii, amintirile din copilărie; a doua este mai degrabă legată de genurile paratextuale, metatextuale etc., ce sînt inseparabile de textele pe care le însoțesc.

Lărgind distincția delocutiv/elocutiv, putem considera că producția unui autor asociază de fapt două spații ce nu pot fi disociate, însă care nu sînt pe același plan: *un spațiu canonic și un spațiu asociat*<sup>1</sup>. „Spațiul asociat” nu este un spațiu contingent, care s-ar adăuga din exterior spațiului canonic: spațiul canonic și cel asociat se susțin reciproc, fără a avea aceeași natură. Acest spațiu dublu se desprinde el însuși din ansamblul mai vast al *urmelor* lăsate de către autor, care includ, de asemenea, caietele de școală, corespondența de dragoste, scrisorile pe care le-a adresat administrației etc.

„Spațiul canonic” care cuprinde în mare mare textele din regimul elocutiv, este cel care iese în evidență; el se bazează pe o graniță dublă: cea dintre actanții lumii ficționale și autor, pe de o parte, și cea dintre „inscriptor” și „scriitor” – „persoană”, pe de altă parte. El nu se reduce la un spațiu în care lumile ficționale ar avea un „eu” distinct din punct de vedere referențial de cel al autorului. Acest lucru pare a fi relativ de la sine înțeles pentru textele narative homodiegetice, însă mult mai puțin pentru textele lirice, de exemplu. Dacă este adevărat (orice ar spune o anumită vulgată structuralistă) că poezia lirică profită de ambiguitatea dintre „eu”-ul din *Contemplațiile* și individul Victor Hugo, dintre „eu”-ul din *Regrete* și Joachim du Bellay, acest lucru nu o situează în spațiul asociat, la același nivel cu jurnalul de călătorie sau jurnalul de scriitor. Într-adevăr, desprinderea fondatoare de spațiul canonic este cea a unui *ritual*; poezia lirică se află în strînsă legătură cu o convenție poetică foarte puternică (la nivelul formelor și al modurilor de a spune) și cu o intertextualitate densă. Deosebit de importantă este această ritualizare.

Natura spațiului asociat variază odată cu spațiul canonic. Rolul major pe care îl joacă genurile de dedicație în secolul al XVII-lea, de exemplu, însoțește îndeaproape un anumit statut al scriitorului, în timp ce importanța manifestelor din secolele al XIX-lea și XX nu poate fi disociată de existența unui cîmp literar care aspiră la autonomie. Prima ediție a *Fabulelor* lui La Fontaine (1668) este precedată de o lungă epistolă în proză „À monseigneur le Dauphin”, de o lungă

<sup>1</sup> În ciuda aparențelor, acest „spațiu asociat” nu se suprapune peste „paratextul” lui Genette, care este suma „peritextului” și a „epitextului” (*Seuils*, 1987). Genette ia în considerare tot ceea ce înconjoară o carte, în timp ce noi luăm în considerare aici texte a căror responsabilitate este atribuită autorului. Nu este mai puțin adevărat că un anumit număr de genuri de texte figurează și în paratextul lui Genette și în „spațiul” nostru „asociat”, cum este cazul prefețelor.



prefață care îi permite autorului să-și justifice opera, de „Viața lui Esop Frigianul”, apoi de închinare adresată Delfinului care rezumă acțiunea cărții imitând<sup>1</sup> epopeea antică („Preamăresc eroii bătrînului Esop...”). Două secole mai tîrziu, în 1857, Baudelaire își precedă *Florile Răului* de o dedicație lui Théophile Gautier<sup>2</sup> și de un fel de prefață, „Prefață”, constituită din zece catrene care se termină cu un vers celebru:

„– O ! cititor fățarnic, – tu, semenul meu, – frate!”<sup>3</sup>

Comparația este elocventă. La Fontaine își dedică textul unei persoane puternice, fiul regelui, și își justifică gestul în fața criticilor oficiali reflectînd la genul fabulei, sub egida culturii antice. Baudelaire își dedică opera unuia dintre cei mai importanți scriitori din cîmpul literar și i se adresează în mod direct cititorului. În timp ce La Fontaine îl exemplifică pe scriitorul care trebuie să primească acceptul celor puternici și al criticilor oficiali, la mijlocul secolului al XIX-lea, scriitorul baudelairian pretinde că nu trebuie să cunoască decît alți scriitori din cîmpul literar și pe cititori.

Configurația din care Baudelaire face parte, cea în care literatura își revendică autonomia, este exact cea care a făcut să prolifereze spațiul asociat. Începînd cu romantismul, literatura tinde către opera absolută, făcînd în același timp să prolifereze, în mod paradoxal, textele autobiografice și comentariile scriitorilor asupra operei lor și asupra artei. De fapt, nu este nimic uimitor aici: începînd cu momentul în care concurența dintre poziționări se exacerbează și se teatralizează, iar definițiile activității literare sînt tot mai nesigure, autorul este obligat să multiplice textele însoțitoare. Regimului *tradițional* (fixat prin referința la o tradiție, în care scriitorii se văd supuși unui anumit număr de norme), i se opune un regim *problematic*, în care demersul creator trebuie legitimat fără încetare. Însă în lumea lui La Fontaine, ca și în cea a lui Baudelaire, opera este în același timp construcție a unui univers ficțional și legitimare a acestei construcții, modalitățile de reglementare fiind singurele care variază.

Granița dintre spațiul canonic și spațiul asociat nu poate fi delimitată: ea este renegociată de fiecare poziționare. Pentru *Confesiunile* lui Rousseau, de exemplu, poziționarea autorului, care nu încetează să-și instituie persoana într-un *exemplum* viu, este cea care dă caracter canonic unei autobiografii care, la altcineva, ar fi ținut fără îndoială de spațiul asociat. Ilustrarea este și mai clară în

<sup>1</sup> Vorbim aici de „imitație” și nu de „parodie”, căci nu putem stabili aici hotarul dintre însușire și subversiune.

<sup>2</sup> „Poetului desăvîrșit, neîntrecutului magician al literelor franceze, scumpului și venerabilului meu maestru și prieten THÉOPHILE GAUTIER cu sentimentul celei mai profunde smerenii îi dedic ACESTE FLORI BOLNAVE. C. B.” (Charles Baudelaire, *Florile Răului*, trad. de Al. Philippide, *op. cit.*, p. 5).

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, „Prefață”, „Spleen și ideal”, *Florile Răului*, trad. de Al. Philippide, *op. cit.*, p. 9.

cazul lui Céline, a cărui operă tinde progresiv către abolirea distincției dintre cele două spații.

Dacă spațiul canonic pretinde că separă „inscriptorul”, instanță a scenei de enunțare, de „persoană” și de „scriitor”, spațiului asociat îi este inerentă o estompare a granițelor care structurează instanța enunțativă. Este ceea ce se întâmplă în cazul unei dedicații: *Cine* dedică textul? Persoana? scriitorul? inscriptorul? Este și cazul genurilor „elocutive”, cum ar fi jurnalul de călătorie. Am putea trasa aici o comparație cu sistemul persoanelor în franceză, care asociază un sistem de opoziții fundamentat pe alteritate (*Je/tu*) (Eu/tu) și ruptură (persoană/non-persoană) și conține o formă: *on*<sup>\*</sup>, mai exact, care plutește între aceste diverse poziții, estompând opozițiile în diverse scopuri, în funcție de caz. În același fel, spațiul asociat mobilizează o subiectivitate dezorientată, cu fenomene de dominație în virtutea cărora, într-un anume context, vom asocia mai degrabă autorul inscriptorului, scriitorului sau persoanei, însă cu o rezervă ireductibilă care îl plasează pe acest autor întotdeauna dincolo de granițe. Dezorientare și plutire care se pot citi în formula lui Borges:

„Trăiesc pentru ca Borges să-și poată țese literatura, iar literatura mă justifică. Nu știu care dintre cei doi scrie această pagină”.

(„L’auteur”, 1960)

Stabilizarea referinței este aici imposibilă. Putem crede că primul „eu”, cel care „trăiește” este mai degrabă *persoana* și că „Borges” este mai degrabă numele care îi subsumează pe diverșii *inscriptori* ai operelor sale. Cel care nu știe „care dintre cei doi”, este el; cel care stă fără să stea în diferența imposibil de trasat între cei doi, ar fi mai degrabă *scriitorul*. Însă este ușor să vezi că această frontieră nu se stabilește decât risipindu-se: a doua frază relansează mișcarea la infinit. Putem spune chiar că Borges face parte din acei scriitori care transformă în operă această estompare și plutire.

Discursul literar nu este un teritoriu compact care ar avea de rezolvat doar câteva dificultăți locale referitoare la trasarea unor frontiere, ci un spațiu dublu, în mod radical. El funcționează într-o dublă activitate de *dezlegare* a instanțelor subiective (în spațiul canonic) și de *legare* (în spațiul asociat). Unii își fixează astfel atenția pe dezlegare (demersul textualist), alții pe legătură (demersul contextualist), primii privilegiind „inscriptorul”, ceilalți „persoana” sau „scriitorul”. Creatorii, ei înșiși, se împart între poziționările care optează în mod masiv pentru dezlegare (Mallarmé sau parnasienii), și cei care optează pentru legare (Rousseau sau Céline), cu toate pozițiile de negociere și de compromis imaginabile. Aceste două activități sînt în același timp contradictorii și

\* Pronumele personal *on* din limba franceză deține un loc special, putînd trimite la ambele persoane menționate mai sus. (n. t.)



## DISCURSUL LITERAR

complementare, imposibilitatea de a le stabiliza relațiile fiind unul din motoarele producției literare.



## **PARTEA A PATRA**

### **Poziționarea**



## Capitolul 11

### Poziționarea și „viața literară”

A reflecta asupra emergenței operelor înseamnă a lua în considerare spațiul care le dă sens, acest câmp în care se construiesc poziționările: doctrine, școli, mișcări... Construire a unei identități enunțiative care este în același timp „luare de poziție” și împărțire a unui teritoriu ale cărui frontiere trebuie neîncetat redefinite. Aceste poziționări nu sînt doar doctrine estetice mai mult sau mai puțin elaborate, ele nu pot fi disociate de modalitățile existenței lor sociale, de statutul actorilor, de locurile și practicile pe care le investesc și care le investesc. Nu vom confunda totuși poziționările și scriitorii. Se întîmplă adesea ca un scriitor să aparțină unor poziționări diverse, concomitent sau consecutiv. Cînd Rousseau scrie articole pentru *Enciclopedia*, el aparține unui gen caracteristic epocii Luminilor: nu acesta este cazul și cînd scrie *Confesiuni* sau *Reverii*.

#### Autoritate și vocație enunțiativă

În *Arheologia cunoașterii*, M. Foucault pune, referitor la cuvîntul medical, o întrebare care este la fel de pertinentă și pentru discursul literar:

„Cine vorbește? Cine din totalitatea indivizilor vorbitori posedă temeiul de a susține acest soi de limbaj? [...] Cuvîntul medical nu poate să vină din partea oricui; valoarea, eficacitatea, puterile lui terapeutice și, în chip general, însăși

existența lui în calitate de cuvînt medical nu pot fi dissociate de personajul definit în mod statutar care deține dreptul de a-l articula”<sup>1</sup>.

Însă în literatură, spre deosebire de ceea ce se întîmplă în medicină, nu există o diplomă recunoscută care să acorde dreptul la cuvînt. Pentru a determina cine are dreptul de a enunța, o poziționare literară definește, în felul său, ce este autorul legitim. Fiecare se orientează în funcție de autoritatea pe care o poate dobîndi cel mai ușor, date fiind experiența și cunoștințele sale, precum și traiectoria la care se așteaptă de pe urma lor, într-o anumită stare a cîmpului.

O poziționare nu face doar să apere o estetică, ea definește de asemenea, în mod explicit sau mai puțin explicit, tipul de calificare necesară pentru a avea autoritate enunțiativă, descalificînd astfel scriitorii împotriva cărora se constituie. Cel care în secolul al XVIII-lea susținea că împărtășește principiile Iluminismului trebuia să dea dovadă de cunoștințe științifice variate și să-și manifeste interesul față de reforma sistemului politic, în timp ce un poet liric romantic trebuia să fie înzestrat cu o sensibilitate puternică, să fi trecut prin experiențe dureroase etc. Diversele etape istorice ale producției literare, în funcție de poziționările care sînt dominante în epocă, filtrează astfel potențiala populație enunțiativă. Ele definesc anumite profiluri: (ne)frecventarea mediilor mondene, teatrului sau oamenilor de știință, culegerea de plante în vederea studierii lor sau practicarea sporturilor, călătoriile, cunoașterea dedesubturilor politicii la nivel înalt etc.

Putem numi *vocație enunțiativă* procesul prin care un subiect se „simte” chemat să producă literatură. Pentru ca ducele de La Rochefoucauld și Victor Hugo să fi simțit imboldul de a pune mîna pe condei în Franța lui Ludovic al XIV-lea, respectiv sub Restaurație, a fost nevoie ca reprezentarea activității literare din epoca lor, referitoare la poziția lor în societate, să le furnizeze convingerea că aveau autoritatea cerută pentru a deveni scriitori, chiar dacă acest lucru însemna să nu-și divulge numele. Autocenzura permite o ajustare spontană la condițiile de reușită asociate cu o poziție anume: în funcție de starea cîmpului, indivizii care se vor crede „chemați” să producă literatură vor fi de natură diferită.

Însă miza, aici, este mult mai mare decît o problemă de estetică. Scriitorii trebuie să producă o definiție a literaturii legitime care să fie în armonie cu propriile lor calificări: cu cele de care dispun la plecare, ca și cu cele pe care le consideră necesar de dobîndit. Cînd scriitorul conservator Léon Daudet atacă estetica naturalistă prin Zola, el condamnă de asemenea tipul de formare pe care se sprijină autorul cărții *Gervaise* și apără „științele umaniste”, cu ale căror cunoștințe a fost el însuși înzestrat prin educația sa:

„Sub pretextul că descrie «masele» și întocmește planul în relief și în miros al familiilor Rougon, Macquart, Saccard și Cie, el devora la un loc manuale, rezumate științifice sau presupuse a fi așa, despre ereditate, tare, mulțimi,

<sup>1</sup> pp. 62-63.



individul rezumat al speciei și toate părerile extravagante ale evoluționismului la modă”<sup>1</sup>.

Acestei stări de fapt, Léon Daudet îi opune studiul limbii grecești și latine, singurul mijloc, după el, de a forma un adevărat scriitor francez; Zola, lipsit de o solidă cultură umanistă, nu ar fi trebuit să se creadă autorizat să devină scriitor:

„Căci Zola, dacă mai este nevoie să o spun, detesta științele umaniste. Albinele, ce-i aia? Aristocrați în lumea insectelor. Ele au regine, Dumnezeu să mă ierte! Vorbiți-mi de muște de veceu, care se învîrt ca niște adevărate democrate, în atmosfera conductelor de plumb – a se vedea *Pot-Bouille* – și care participă la marea mișcare de curățire a societății”<sup>2</sup>.

În manifestul Pleiadei, *Défense et illustration de la langue française* de J. du Bellay (1549), această relație dintre vocația enunțiativă, calificări și autoritate este arătată cu o deosebită precizie. Acest manifest literar trasează astfel portretul poetului legitim:

„Deci, tu, înzestrat cu o minunată predispoziție de către natură, instruit într-ale tuturor bunelor arte și științe, îndeosebi cele naturale și matematice, cunoscător al tuturor genurilor de mari autori greci și latini, știutor într-ale împlinirilor vieții obișnuite, de o condiție nu prea înaltă, sau cu o anume poziție în viața publică, și nici josnic, nici sărac, netulburat de trebile domestice, ci în odihna și pacea spiritului, dobîndite în primul rînd prin mărinimia curajului tău, apoi întreținute prin prudența și înțeleapta ta ocîrmuire, o tu (spusei eu), înzestrat cu atîta har și perfecțiune, dacă ți-e vreodată milă de biata ta limbă, dacă bunăvoiești să o îmbogățești cu comorile tale, tu vei fi cu adevărat cel care o vei face să-și ridice capul, și, de pe același picior, să egaleze superbe limbi: greaca și latina”<sup>3</sup>.

Avem aici definiția culturii poetului și a modului de viață care îi legitimează dreptul la enunțarea poetică. Cultura sa se împarte în două ansambluri: științele și studiile umaniste. Cît despre condiția sa socială, urmînd preceptul Antichității, ea implică o *mediocritas* înțeleaptă.

Ce statut să acordăm acestui text din du Bellay? Ar fi reductiv să vedem în el o simplă reproducere a realității biografice a membrilor „Brigăzii” (nucleu al viitoarei Pleiade), și, în special, a celor două figuri de marcă ale sale, P. de Ronsard și J. du Bellay. Acest manifest a fost publicat în momentul în care grupul n-a scris încă nici o operă majoră. De fapt, el constituie atît legitimarea existenței pe care o duc ei, cît și hotărîrea unui viitor. A defini în text o vocație enunțiativă înseamnă a justifica alegerile deja făcute și a construi o schemă de viață care să

<sup>1</sup> *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux*, Nouvelle Librairie nationale, Paris, 1920, p. 226.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pp. 227-228.

<sup>3</sup> Începutul capitolului V, cartea a II-a.

antreneze alegerile ulterioare. Pariu pe viitorul care nu are posibilitatea de a fi încununat de succes decât dacă scriitorii grupului reușesc să impună tipul de calificare de care își leagă producția: ceea ce implică, evident, faptul ca opere de calitate să ateste fundamentele acestei calificări exhibate teatral.

Această profilare renascentistă a poetului legitim va fi pusă în opoziție cu cea a tânărului Rimbaud, a cărui poziționare respinge idealul umanist de „liniște”, de armonie dintre suflet și cosmos:

„Primul studiu al omului care se vrea poet este propria lui cunoaștere, întreagă; el își caută sufletul, îl cercetează, îl ispitește, îl învață [...] Afirm că trebuie să fii vizionar, să te faci vizionar. Poetul devine vizionar printr-o îndelungă, imensă și lucidă dereglare a tuturor simțurilor. Toate formele de dragoste, de suferință, de nebunie; el caută în sine însuși, epuizează într-însul toate otrăvurile, pentru a nu păstra decât chintesența lor”<sup>1</sup>.

### Riturile legitime

Partea existenței scriitorilor care are cea mai mare influență asupra creației lor este cea a activităților consacrate în mod specific fabricării opereii. Vom vorbi de *rituri genetice* în legătură cu activitățile, într-o mai mare sau mai mică măsură, de rutină prin care se elaborează un text. Noțiunea de „rituri genetice” nu este deloc specifică literaturii, nici măcar discursurilor constituente. În anumite genuri de discurs etapele acestei elaborări sînt normate (cum se întîmplă în cazul unui ziar cotidian sau redactării unui text de lege); în alte genuri – mai puțin. Însă, e general valabil că un gen de discurs își constrînge, în amonte, modul de elaborare, așa cum, în aval, își constrînge modul de difuzare.

Creația literară traversează într-adevăr domenii diverse: domeniul de elaborare (lectură, discuții...), domeniul de redactare, domeniul de predifuzare, domeniul de publicare. Însă aceste domenii nu sînt dispuse în secvență, ele formează un dispozitiv ale cărui elemente sînt solidare. Tipul de elaborare constrînge tipul de redactare, de predifuzare sau de publicare; la rîndul său, tipul de publicare avut în vedere orientează, anticipînd, orice activitate ulterioară: nu ne putem imagina existența poeziei galante pe o insulă pustie.

Același loc poate cuprinde indiscutabil mai multe dintre aceste domenii. Un salon din secolul al XVII-lea este un loc polivalent. În el se poate discuta estetică, se pot întîlni confrăți, te poți ține la curent cu actualitatea literară (locul elaborării); poți și să-ți citești operele unui prim cerc (loc de predifuzare). Opera se modifică în funcție de reacțiile acestui prim auditoriu, înainte de a fi citită sau

<sup>1</sup> Scrisoare lui Paul Demeny din 15 mai 1871, în Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, trad. de Petre Solomon și N. Argintescu-Amza, Editura pentru Literatură Universală, București, 1978, p. 210.



reprezentată în fața unui public care depășește numărul restrâns al obișnuiților salonului. Eventual, ea va fi publicată. La fel, într-o cafenea de scriitori din secolul al XIX-lea se poate scrie, întâlnești persoane din aceeași tagmă sau din alte tagme, lua cunoștință de proiectele pe cale de desfășurare, încredința manuscrisul unor prieteni sau citi unui grup.

În literatură, putem spune că inventarea riturilor genetice corespunzătoare este echivalentă cu definirea identității într-un câmp conflictual. De aceea ne vom abține să extragem riturile genetice din poziționările estetice. A spune, de exemplu, că privilegiind lucrul formal în detrimentul inspirației, parnasienii au restabilit legătura cu regulile clasicismului din secolul al XVII-lea înseamnă să uităm că deviza „Artă pentru Artă” nu capătă sens decât într-o opoziție constitutivă cu un anumit romantism. Parnasienii nu aspiră, ca mulți dintre scriitorii secolului al XVII-lea, la o formulare clară, în care reprezentarea gândirii se supune, în plus, unui cod al buneicuviențe: ei își propun în schimb să elaboreze enunțuri perfecte, sustrase de sub incidența corupției lumii, texte minerale („e-mailuri”, „camee”, „marmure”...) care exhibă munca pe care au necesitat-o, care includ, ca să spunem așa, munca eroică ce le-a făcut posibile.

Un creator nu-și poate desconsidera propriile rituri genetice. Acestea constituie, de fapt, singurul aspect al creației sale pe care el îl poate controla, singurul mod de a evita spectrul eșecului. În materie de creație, reușita este cu adevărat nesigură: cum să fii sigur că realizezi o operă de valoare având în vedere faptul că nici măcar aprobarea publicului imediat nu este un criteriu sigur? Autorului nu-i rămâne decât să sporească gesturile de prevedere, să-și facă vădite sie însuși și publicului însemnele propriei legitimări. Lucru care presupune executarea de gesturi impuse pentru a scrie cum se cuvine, ținând cont de poziționarea pe care susținem că o avem în câmpul literar. Dacă ne afirmăm apartenența la doctrina clasică, care spune „de zeci de ori poemul mereu să-l cizelezi”, trebuie să tăiem și să ștergem fără încetare: nu există, de fapt, decât o formulare exactă, cea care permite gândirii să transpară, în mod ideal, printr-o limbă.

Această necesitate impusă creatorului de a inventa rituri genetice specifice și, dincolo de acest lucru, un mod de viață susceptibil să facă posibilă o operă singulară ia o alură aproape religioasă la unii, cum ar fi Proust:

„Cît despre cartea lăuntrică a acestor semne necunoscute... la a cărei citire nimeni nu mă putea ajuta cu vreo regulă, citirea ei consta într-un act de creație unde nici suplinirea și nici chiar colaborarea nu sînt posibile. De aceea, nu renunță s-o scrie! [...] în orice clipă, artistul trebuie să fie atent la instinctul său, ceea ce face ca arta să fie lucrul cel mai real, școala cea mai aspră a vieții, adevărata Judecată de Apoi”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Timpul regăsit*, trad. de Eugenia Cioculescu, Editura Minerva, București 1977, pp. 7-8.

Pentru a putea scrie la sfârșitul cărții *În căutarea timpului pierdut* că singura viață veritabilă este Arta, Proust a trebuit să descopere riturile genetice necesare, să țese în viața sa o pânză de obișnuințe pe măsura textului care trebuia să izvorască din ea. De vreme ce Arta este viața veritabilă, „cea mai austeră școală a vieții”, trebuie să lăsăm creația să-și dicteze programul, să ne închidem într-o cameră întunecată și ermetizată cu grijă, departe de lumea exterioară, fără să despărțim ziua de noapte. Nu are nici un sens să ni-l imaginăm pe Proust mai sănătos și ducând o existență „normală”: acest Proust nu ar fi putut scrie *În căutarea timpului pierdut*.

Cum nu putem scrie viața marilor scriitori decât știind că sînt mari scriitori, este dificil să concepem incertitudinea radicală a muncii creatoare. Cum să ne închipuim că un Flaubert deloc sigur pe el, îngropîndu-se la Croiset, în Normandia, cizelîndu-și fiecare frază, va scrie această *Doamna Bovary* care figurează în toate antologiile de literatură franceză? Istoria literară are tendința să nu rețină decât inovațiile încununat de succes și să păstreze tăcerea în legătură cu nenumăratele eșecuri sau, mai simplu, cu mulțimea de scriitori stimabili care s-au mulțumit să scrie în cadre deja confirmate. Scriitorul original este obligat să-și inventeze rituri genetice pe măsură.

Are loc aici un proces circular paradoxal: doctrina estetică a autorului se constituie în același timp cu opera al cărei produs este presupusă a fi. Elaborarea operelor presupune să fi găsit deja riturile genetice pertinente, însă aspectul care consacră pertinenta acestor rituri este însăși reușita operelor desăvîrșite. Pentru a inova, creatorii trebuie să determine care sînt riturile genetice adecvate, înainte ca succesul să le fi confirmat valoarea demersului. S-a atras adesea atenția asupra faptului că *Arta poetică* a lui Boileau (1674) a fost publicată după majoritatea capodoperelor lui Bossuet, Molière, Corneille, Racine... Există însă aici un decalaj absolut normal: riturile genetice se codifică cînd nu mai au cu adevărat putere creatoare.

Felul în care riturile genetice sînt asumate variază în funcție de configurările istorice. Scriitorii le-au evidențiat, iar societatea a început să viseze pe marginea lor începînd mai ales cu secolul al XIX-lea: „farul” de la Guernesey unde oficiază Hugo, camera lui Proust, mormînt și leagăn<sup>1</sup>. Această exhibare și această curiozitate sînt legate tocmai de o estetică romantică, care a prețuit geneza și a vrut să regăsească „energeia” producției în produsul finit. Lucru valabil de la publicarea „ciornelor” de către însuși autorul lor (cf. *La Fabrique du pré* de F. Ponge), pînă la confuzia dintre operă și istoria condițiilor proprii sale geneze (*În căutarea timpului pierdut*). Înainte de secolul al XIX-lea, operele evocau foarte puțin riturile genetice care le făcuseră posibile; astfel autorii dădeau literaturii o definiție foarte diferită de cea care a predominat mai apoi.

<sup>1</sup> În cazul lui Proust, această cameră are un prestigiu și mai mare deoarece nu mai are existență materială, ci numai legendară.



În momentul în care scriitorii, în loc să caute originalitatea cu orice preț, caută mai întâi să imite modele prestigioase, riturile genetice sînt de o cu totul altă natură. Astfel, în poezia neoclasică japoneză din epoca lui Edo:

„Compunerea de kanshi<sup>1</sup> nu se făcea printr-un efort de scriere propriu-zisă, așa cum ne îndeamnă obișnuința comună, să reluăm, să corectăm, să modificăm progresiv ciorne succesive. Scrisul nu intervenea decît pentru a transcrie un poem terminat, compoziția poetică ținînd de o muncă mentală care consta în a recompune și a juca la infinit pe un anumit număr de versuri memorate [...]. Ne-au rămas numeroase indicii. Cazul lui Rantei<sup>2</sup> stă mărturie, ca și regulamentul concursurilor de poezie care interziceau ciornele, sau obișnuința de a veni de la plimbare cu poeme compuse mergînd”<sup>3</sup>.

Surprindem aici întrepătrunderea dintre estetica imitării și riturile sale genetice: plimbarea îl inserează pe autor în cosmos, activîndu-i, în același timp, memoria intertextuală. Armonizarea celor două se face prin supunerea autorului și a poeziei sale la aceeași ordine a lumii.

Riturile genetice provin deci din poziționări estetice care stau la baza operelor. Se cunoaște cazul lui Flaubert „țipîndu-și” textele, chinuindu-se la fiecare frază; îl cunoaștem și pe cel al lui Zola luînd notițe în locomotive, mine de cărbuni sau recepții mondene:

„Făcea astfel încît să fie invitat la serate de industriași bogați, cu unicul scop de a se documenta. Îl zăreai, îndesat și sumbru, într-un colț de bufet, examinînd asistența, încărcîndu-și memoria în continuă îmbogățire cu siluete decupate și rapide pe care imaginația sa maladivă le asocia apoi în drame și orgii de carne și sînge. De jur împrejur oamenii murmurau: «E Zola. E aici ca să ia notițe»”<sup>4</sup>.

Această descriere polemică se axează pe o dublă direcție: pe de o parte, romancierul care observă moravurile supunîndu-se riturilor genetice naturaliste, pe de cealaltă parte, societatea care observă riturile observatorului. În zadar se ascunde romancierul naturalist într-un colț, arborînd semnele neutralității, el definește prin comportamentul său o anumită poziționare în cîmpul literar, lăsînd să se vadă toate gesturile care, în opinia lui, trebuie să fie făcute de scriitorul legitim.

Biroul lui Flaubert la Croisset sau camera întunecoasă și ermetică în care Proust scrie noaptea *În căutarea timpului pierdut* sînt acele locuri, concomitent

<sup>1</sup> Poeme scrise în ideograme chinezești, însă citite în japoneză.

<sup>2</sup> Acest mare poet era orb.

<sup>3</sup> Marguerite-Marie Parvulesco, „Imitation et création littéraire, la poésie de lettrés à l'époque Edo”, EBISU, *Études japonaises*, nr. 19, Tokyo, 1997.

<sup>4</sup> Léon Daudet, *Souvenirs des milieux littéraires, artistiques et médicaux*, Nouvelle Librairie nationale, Paris, 1920, p. 226.

înăuntrul și în afara lumii, implicate în activitatea pe care sînt presupuse doar a o face posibilă.

Celebra „librărie” de la etajul al treilea din turnul castelului lui Montaigne este în același timp cabinet de lucru și bibliotecă. Nu este doar locul în care autorul își scrie opera, într-un fel este și o carte. Bîrnele și grinzile sale sînt acoperite cu dictoane grecești sau latine, iar zidul este împodobit cu o inscripție în latină care marchează intrarea lui Montaigne într-ale scrisului:

„Anul lui Hristos 1571, la treizeci și opt de ani, în ajunul calendelor lui martie, aniversare a nașterii sale, Michel de Montaigne, sătul de ceva vreme deja de sclavia parlamentului și a funcțiilor publice, s-a retras, încă în posesia forțelor sale, în sînul doctelor fecioare unde, în liniște și pace, își va petrece puținul timp care îi mai rămîne dintr-o viață deja în mare parte trecută. Sperînd că destinul îl va lăsa să ducă la bun sfîrșit această locuire, dulce retragere ancestrală, el a consacrat-o libertății, liniștii și timpului său liber (otium)”.

Incintă a unei re-nașteri în sînul Muzelor, biblioteca este de asemenea descrisă în textul *Eseurilor*, care evocă existența pe care o duce aici scriitorul. Spațiu circular, sus în turn, separată prin curte de locuința principală, ea permite cuprinderea cu privirea a tuturor cărților, aranjate de jur împrejur, ca și supravegherea din trei unghiuri diferite a activităților de pe domeniu: „Îmi comand servitorii dintr-o singură mîină. Sînt la intrare și văd dedesubt grădina, curtea, și majoritatea membrilor din casă”. Este în același timp un loc de refugiu și de deschidere asupra lumii, un loc la exteriorul și în interiorul castelului. Condiție de posibilitate pentru o scriitură, locul îi este de asemenea și materializarea. Această bibliotecă în care își petrece „majoritatea orelor din zi” dă corp paratopiei unui scriitor care asociază reflexivitatea și observația lumii.

### A aparține și a nu aparține

Opera nu poate deci să se nască decît dacă într-un fel sau altul se poate întrupa dintr-o existență astfel construită pentru ca ea să apară. Prin modul ei de integrare (fie el și prin auto-excludere) în spațiul literar și în societate, scriitorul își atestă poziționarea, concordanța dintre modul de a trăi și a scrie o operă.

Începînd cu sfîrșitul secolului al XIX-lea, a fi scriitor angajat înseamnă să semnezi petiții, să iei cuvîntul la meeting-uri, să te exprimi referitor la marile probleme ale societății, să te institui în santinela Binelui. Dificultatea constă așadar în a găsi punctul improbabil de echilibru între această exigență și ceea ce conferă legitimitate estetică: o operă care să poată depăși strategiile imediate, necesitățile momentului, care să convertească potențialul paratopic al intelectualului angajat în paratopie creatoare.

La polul opus, pentru a putea semna cu pseudonimul „Julien Gracq” și a scrie cărți care arată o lume subminată de absență, unde trăiește doar Literatura,





trebuie să se închidă în tebaida sa de provincie, să se țină departe de tribune, de cortegii și de mijloacele literare. Mod de viață pe măsura povestirilor ale căror locuri sînt maluri îndepărtate (*Țărmlul Syrtelor*), balcoane (*Un balcon în pădure*), plaje bretonne (*Un beau ténébreux*)... Aici, singurul loc unde scrisul este posibil este malul unui capăt de lume, după cum sugerează incipitul din *Un beau ténébreux*:

„Îmi amintesc, în aceste zile alunecoase, fugitive, de toamnă tîrzie, îndeosebi de străzile de pe plaja cea mică, invadată subit, spre sfîrșitul anotimpului, de liniște. De-abia de mai respiră hanul lipsei de ocupație migratoare spre care va fugi fluxul femeilor cu rochii deschise la culoare și al copiilor cuceritori instantaneu cu marea de echinocțiu, descoperind brusc, asemeni stîncilor marine în septembrie, acele grote de cărămidă și beton, acele stalactite de pietriș, acele arhitecturi puerile și atrăgătoare, acele terase preascuturate pe care vîntul mării le va decima ca pe niște anemone uscate, și tot ceea ce, fiind brusc lăsat în voia unui *tête-à-tête* necenzurat cu marea, în lipsa unor frivolități prea liniștitoare, își va relua invincibil rangul înnobilit de fantomă din plină zi”<sup>1</sup>.

Romanul se deschide arătînd granița care separă opera de zgomotele lumii. Marea și mulțimea turiștilor s-au retras, scriitorul se menține în acest *entre-deux* nesigur în care se mai percepe încă urma oamenilor, însă nu și prezența lor zgomotoasă și greoaie. Acestui spațiu îi corespunde un timp între două timpuri, frontiera „toamnei tîrzii”, dintre vara agitației și iarna morții. Enunțare din *no man's land*, în care distanțarea enunțiativă se efectuează pentru autor prin alegerea unui pseudonim („Julien Gracq”), retragerea din viața pariziană, publicarea la o editură mică (José Corti) a cărei deviză este „Nimic comun” și prin intrarea operei sale în acest mormînt literar, cum este în Franța prestigioasa colecție „Biblioteca Pleiadei” de la Gallimard. Grijă unei distanțări care merge pînă la refuzul de a permite reproducerea semnăturii sale:

„Dorința de a-și menține rezerva pe care a manifestat-o dintotdeauna l-a făcut pe Julien Gracq să nu ne dea voie să-i reproducem semnătura pe coperta Seriei care îi este consacrată, ceea ce, din experiența noastră de treizeci de ani, îl diferențiază de ceilalți. Un portret parțial de Jacques Degenne ne-a furnizat trăsăturile acestei prezențe/absențe”<sup>2</sup>.

Semnătura ar impune prezența masivă a unei individualități acolo unde nu trebuie să figureze decît insesizabila „rezervă” a unui autor în care vorbește Literatura. Această rezervă care trebuie să fie reafirmată fără încetare este în același timp stabilirea unui mod de viață, de rituri genetice și dinamica unei enunțări. Prin operele sale, autorul restabilește la infinit paratopia care le face

<sup>1</sup> *Un beau ténébreux*, José Corti, Paris, 1945, p. 11.

<sup>2</sup> Julien Gracq, *Une écriture en abyme*, P. Marot (ed.), Minard, Paris, 1001, p. IV.

posibile și pe care ele o fac posibilă: el se retrage pentru a crea, însă creînd dobîndește mijloacele de a-și valida și păstra această retragere din lume.

Putem contrasta această gestiune a paratopiei creatoare cu cea a unui scriitor antilez ca P. Chamoiseau. În timp ce Gracq se retrage într-un fel în incinta Tezaurului literaturii, Chamoiseau se vrea paratopic pentru cîmpul literar francez pentru că, pentru poziționarea sa, acest Tezaur nu există:

„Oamenii se instalează liniștiți în funcția de scriitor... în ceea ce ar reprezenta ea, cu filiația literară scrisă, cu biblioteci milenare etc. Trebuia totuși ca diferența să fie consemnată. Eu unul nu pot să intru în tradiția literară ancestrală ca scriitor francez sau mai știu eu din ce altă țară în care există literatură. Căci nu există o literatură a mea. Sau dacă există, ea e doar o oralitură”<sup>1</sup>.

O „oralitură” care permite validarea unui „cod de limbaj” (a se vedea *infra*, p. 167) original, pe măsura celui care se instituie drept scriitor atît în cadrul, cît și în afara literaturii.

Și într-un caz ca și în celălalt, scrisul nu este atît expresia trăirii unui suflet care fuge de oameni sau ține la distanță metropola, cît un mod de înscriere în spațiul literar care se identifică cu un efort neînterupt de poziționare. „Rezerva” lui Gracq sau expunerea „întregii-lumi” („tout-monde”<sup>2</sup>) a lui Chamoiseau nu sînt atît teme din operele lor, cît motorul și produsul lor, ceea ce ele structurează și ceea ce le structurează pe ele.

<sup>1</sup> „Entretien avec Patrick Chamoiseau”, în D. Chancé, *L'auteur en souffrance*, PUF, 2000, pp. 204-205.

<sup>2</sup> Termen inventat de scriitorul antilez É. Glissant, pe care Chamoiseau îl comentează astfel: „ceea ce se întîmplă astăzi este că lumea este atît de prezentă în diverse locuri, în diverse spații care ne aparțin. Limbile sînt atît de prezente în limba noastră, tradițiile în tradiția noastră, bucătăriile lumii, savorile lumii sînt prezente în savoarea noastră [...] astăzi pentru a reflecta asupra propriei literaturi sîntem obligați să ne expunem la întreaga-lume. Pentru a ne construi un locșor, sîntem obligați să ne expunem la întreaga-lume”. (D. Chancé, *op. cit.*, p. 206)



## Capitolul 12

### Poziționare, arhivă și genuri

Ca orice discurs constituent, discursul literar este pus într-o relație esențială cu memoria. Orice act de poziționare implică astfel o anumită parcurgere a arhivei literare, redistribuirea implicită sau explicită a valorilor ce sînt atribuite moștenirii lăsate nouă de către tradiție. Pentru a se poziționa, pentru a-și construi o identitate, creatorul trebuie să-și definească propriile traiectorii în intertext. Prin traiectoriile pe care le trasează și cele pe care le exclude, el arată care este pentru el exercițiul legitim al literaturii. El nu se opune tuturor celorlalți luați în bloc, ci mai ales unora: Celălalt nu este oricare altul, ci mai ales ce nu trebuie să fii.

#### Dincolo de bibliotecă

Manifestarea interesului pentru „intertextualitate”<sup>1</sup> nu este un fenomen nou, ea datează de la sfîrșitul anilor 1960<sup>2</sup>. Putem de altfel să ne întrebăm dacă nu există o solidaritate strînsă între estomparea autorului și voga intertextualității,

<sup>1</sup> Avem aici o problemă de terminologie: în analiza discursului se distinge în general „intertextul” de „interdiscurs”. Primul este ansamblul de texte cu care un anumit text intră în relație; al doilea este ansamblul genurilor și tipurilor de discurs care interacționează într-o conjunctură dată. La nivelul la care ne situăm aici, nu vom ține cont însă de această distincție.

<sup>2</sup> Mai exact, într-un articol semnat de J. Kristeva, apărut în *Critique* în 1967: „Bahtin, cuvîntul, dialogul și romanul”; Barthes l-a reluat începînd cu anul 1968 în articolul „Texte” din *Enciclopedia Universalis*.

dacă aceasta din urmă nu prezenta avantajul de a conferi o aparență de exterior textului, fără ca acest lucru să însemne părăsirea cercului textualității. Căci privilegierea intertextualității nu modifică neapărat interpretarea „textualistă” a literaturii. Desigur, în felul acesta se întrerupe un anumit *face à face* dintre conștiința creatoare și operă, fără a se abandona însă neapărat cadrele tradiționale: în loc să așezăm în centru o anumită operă, privim ansamblul literaturii, corpus enorm în care fiecare operă se dovedește a fi făcută dintr-o multitudine de altele, fiecare carte fiind manifestarea unei Cărți unice. Idee pe care G. Genette o pune sub patronajul lui Jorge Luis Borges:

„«Literatura este inepuizabilă pentru simplul motiv că și o simplă carte este astfel.» Această carte nu trebuie doar recită, ci și rescrisă, fie și cum a făcut Ménard, literalmente. Astfel se îndeplinește utopia borgeziană a unei Literaturi aflată în transfuzie perpetuă (sau perfuzie transtextuală), prezentă în mod constant sieși în totalitatea ei și ca Totalitate, în care toți autorii formează un singur autor, toate cărțile lor fiind o Carte mare, o singură Carte infinită. Hipertextualitatea nu este decât un nume al acestei circulații neîntrerupte a textelor fără de care literatura nu ar merita nici o oră de efort. Și când spun o oră...”<sup>1</sup>.

Operele singulare apar astfel doar ca să se piardă într-o Literatură care le parcurge pe toate, o Literatură ce se impune în cel mai ascuns colț al textelor ei, oferită clasificărilor și comentariilor infinite și care se reunește într-un muzeu imaginar. Vis al totalității cărților așezate în incinta unei singure biblioteci, vis al bibliotecii conținute într-o singură carte. Visul profesorului se alătură aici visului estetului, pentru care opera nu este operă decât dacă trimite la multe altele. Însă un vis atât de puternic ancorat nu este și cel al creatorilor al căror destin este să considere că, dimpotrivă, din arhiva literară lipsește ceva, și anume opera *lor*.

Există totuși scriitori care vin în sprijinul acestei concepții „bibliotecare” a literaturii, cum ar fi în poezia clasică chinezească, opera fiind cu atât mai valoroasă cu cât conține aluzii la adresa altor opere. Este cazul lui Borges, bineînțeles, ca și cel al lui Julien Gracq:

„Cartea [...] ia naștere, după cum se știe, nu doar din materialele pe care i le furnizează viața, ci și sau poate mai ales din teritoriul dens al literaturii care a precedat-o. Cartea crește pe alte cărți, și poate că geniul nu este altceva decât un aport de bacterii specifice, un amestec individual delicat, prin care spiritul nou absoarbe, transformă și în cele din urmă restituie sub o formă inedită nu forma brută a lumii, ci mai degrabă enorma materie literară care îl precede”<sup>2</sup>.

Autorul cărții *Țărnuț Syrtelor* își marchează aici propria poziționare: cea a unui autor pseudonim a cărui retragere din lumea profană dă naștere unei opere ce se hrănește din referințe literare consacrate. Gracq face parte dintre acei scriitori a

<sup>1</sup> G. Genette, 1982, p. 453.

<sup>2</sup> „Pourquoi la littérature respire mal” (1960), reluat în *Préférences*, José Corti, Paris, 1961.



căror creație implică o „autofagie” literară, care creează opere visînd să intre, la rîndul lor, în Tezaur.

Fără nici o îndoială, Julien Gracq nu dă o imagine a literaturii care să le pară oamenilor de litere și universitarilor mai „pură” decît cea a lui Voltaire, fiind în armonie cu cele mai înrădăcinate categorii și gesturi de lectură. Însă analiza discursului are datoria să descopere atît creația voltairiană, cît și cea gracquiană: literatura se hrănește din orice tip de energie, din cea a retragerii din lume, ca și din cea care convertește literatura în mașină de război politic.

Cînd ne aplecăm asupra condițiilor de apariție a operelor, esențială nu este afirmarea unei intertextualități radicale – teză la urma urmei indiscutabilă și care poartă aceeași valoare ca și discursul constituent – ci maniera în care fiecare poziționare înțelege această intertextualitate. De îndată ce ea accede la Tezaur, iar autorul său la Panteonul marilor autori, chiar și opera care ar pretinde că se opune literaturii canonice nu mai este percepută decît prin statutul ei de monument. Geometria elementară care ar juxtapune operele într-o Bibliotecă ideală este înșelătoare; de fapt, opera se identifică cu maniera în care își gestionează identitatea în intertext, ea se structurează prin tensiunile care o fac posibilă, enunțarea sa neconținînd să se legitimeze și să-și legitimeze mărcile definitorii. Exercițiul discursului literar nu este intrarea într-un univers în care operele își răspund unele altora într-un dialog armonios: creatorul nu-și poate face loc decît prin efracție și modificînd ierarhiile. Creația trăiește din aceste gesturi prin care se rupe firul, se iese de pe teritoriul așteptat, se fac mutații, se răstoarnă ierarhii, se dă afară, se ignoră, se fac alianțe, se revaluează.

În plus, cînd se vorbește despre intertextul unei opere literare, în general se privilegiază alte texte literare. Și totuși, dacă operele își trag seva din alte opere, ele își trag seva de asemenea și din relațiile cu enunțuri care, într-o conjunctură dată, nu țin de literatură, fără a ne putea mulțumi să punem literatura în opoziție cu ceea ce ea nu ar fi. Căci discursul literar nu are un teritoriu predefinit, stabil: orice operă este *a priori* împărțită între imersiunea în corpusul recunoscut ca literar în acel moment și deschiderea către multitudinea altor practici verbale. Raportul cu „non-literarul” este fără încetare redefinit, delimitare a ceea ce poate sau nu să alimenteze literatura, însă apartenența la literatură se identifică cu fiecare poziționare și cu fiecare gen în interiorul unui anumit regim al producției discursive. Conturare neîncetată a frontierelor, necesitate de a le depăși și totodată de a le întări, instabilitate profundă ce este chiar motorul discursului „literar” care nu poate să stea „locului”.

Pentru fiecare conjunctură există chiar practici discursive „non-literare” care întrețin o relație privilegiată cu literatura. Pentru a doua jumătate a secolului al XVII-lea, de exemplu, operele care vorbesc despre conversația unui *honnête homme*<sup>\*</sup>, despre sensul anumitor cuvinte („galant”, „honnête”) sau discută normele teatrului și ale poeziei etc., pot fi considerate ca un „spațiu conex” literaturii, fără

<sup>\*</sup> *Honnête homme* – idealul de comportament în saloanele secolului al XVII-lea. (n. t.)

de care aceasta din urmă nu ar exista. În secolul al XIX-lea, presa joacă fără îndoială un rol nu mai puțin esențial, deși foarte diferit, pentru producția literară: ea este în același timp un suport de publicare și un mod de formatare pentru multe opere narative (foileton, nuvele), o temă privilegiată a literaturii, de la *Iluziile pierdute* la *Bel ami*, dar și un loc în care scriitorii își organizează „spațiul asociat” (cf. Proust și *Figaro*, Zola și *Aurora*). Observații asemănătoare pot fi făcute și pentru tot ceea ce ține astăzi de instituția literară: în domeniul școlar (manuale, cursuri de literatură, comentarii...) sau media (emisiuni despre cărți la radio sau televiziune, cronici literare, biografii de scriitori) etc.

Fiecărei configurări îi corespunde un ansamblu de practici care se află în același timp în afara și în interiorul spațiului de producere, însă pe care nu le putem ignora dacă vrem să cuprindem actul literar în întreaga sa complexitate.

### Poziționarea prin investirea generică

Vom relua mai departe (a se vedea *infra*, p. 205) tema genurilor în literatură; însă putem sublinia deja relația strânsă dintre poziționare, memoria intertextuală și investirea unui gen sau altul, relație care scoate în evidență noțiunea de „clasă genealogică” (J. M. Schaeffer<sup>1</sup>). Scriind „balade”, Victor Hugo se vrea „romantic”: el revine, contrar susținătorilor clasicismului, la un gen medieval. Când Baudelaire scrie un pantum<sup>2</sup>, gen poetic presupus a fi de origine malaeziană, adus la lumină de *Orientalele* lui Victor Hugo, el își deschide poezia către acel *ailleurs* („în altă parte”) la care visează exoticii, ca un poet simbolist bîntuit de nostalgia unei „vieți anterioare”. Însă cum pantumul a fost deja utilizat de poeții romantici, această alegere marchează de asemenea o afiliere cu ei.

Chiar și atunci când opera pare a ignora existența pozițiilor concurente cu poziția ei, închiderea ei nu se poate opera, în realitate, decît datorită sumei aspectelor de care ea se desprinde. Pentru a-și afirma identitatea, opera trebuie să intervină în starea în care se află ierarhia genurilor la momentul respectiv. *Arta poetică* a lui Boileau, departe de a constitui un tablou fidel al spațiului literar al epocii sale, trebuie să fie citită mai degrabă ca o repartiție a genurilor conformă cu poziționarea pe care afirmă că o are autorul ei; putem lua ca exemplu separarea dintre genurile minore (cîntul II) și „marile genuri” moștenite din Antichitate (cîntul III). Susținerea unei anumite poziționări va însemna așadar decizia ca operele să se investească în anumite genuri și nu în altele. Excluderea poate fi explicită; este cazul lui du Bellay, care desconsideră genurile reevaluate de romantism trei secole mai tîrziu:

<sup>1</sup> *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris, 1989.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, „Armonie în amurg”, în „Spleen și ideal”, *op. cit.*, p. 153.



„Citește deci și recitește mai întâi (tu, poete ce vei urma), răsfoiește neconținut exemplarele grecești și latinești; apoi de lasă toate poeziile franceze ăstea vechi pentru Jocurile Florale de la Toulouse și de la Puy din Rouen: rondeluri, balade, cîntări regale, cîntece și alte asemenea picanterii care corup gustul limbii noastre și stau mărturie pentru ignoranța noastră”<sup>1</sup>.

Condamnarea cutărui gen nu este deci o decizie exterioară creației propriu-zise. Scriitorii naturaliști, de exemplu, nu scriu romane în mod întâmplător: poziționarea lor nu poate fi separată de investirea acestui gen. Nu trebuie să izolăm doctrinele („clasicismul”, „naturalismul” etc.), ci să le punem în legătură cu genurile pe care ele le investesc. Prin genurile pe care le mobilizează și cele pe care le exclude, o anumită poziționare indică ce înseamnă pentru ea exercițiul legitim al literaturii sau al unuia dintre domeniile sale.

În *Prețioasele ridicole* sau *Mizantropul*, descalificarea poziționării galante presupune descalificarea pe scenă a genurilor galante: este vorba despre improvizația lui Mascarille sau sonetul lui Oronte. Avem aici manifestarea unui aspect constitutiv: poziționarea nu instaurează o opoziție între genul sau genurile sale și toate celelalte genuri luate în bloc, ea se definește în primul rînd față de anumite genuri pe care le privilegiază și față de cele de care este esențial ca ea să se demarcheze pentru a-și stabili propria identitate. În *Mizantropul*, disputa dintre Oronte și Alceste permite consolidarea poziționării prin care piesa se legitimează: este vorba despre numirea tipului legitim de literatură, cel care „reprezintă cel mai bine natura”. Textul nu expune explicit doctrina în materie a autorului, însă o arată prin însăși enunțarea sa: discursul literar legitim este chiar cel care susține piesa, dînd cuvîntul celor două estetici opuse doar pentru a le descalifica, adoptînd o poziție de echilibru între cele două excese întrupate de Oronte și Alceste. Primul, apărător al genurilor galante, este condamnat pentru că formele lui de expresie „nu sînt deloc naturale”:

„Caricaturi de-acestea, de stil și umplutură,  
Se nimeresc în versuri ca o înjurătură.  
Joc de cuvinte sterpe și vorbe cu fasoane:  
Acest prost-gust al vremii e bun să te leșine”<sup>2</sup>.

Este vorba despre un exces de „figuri”, lipsa de direcție a unui limbaj care se închide în el însuși („joc de cuvinte”), în loc să reprezinte „natura”. Însă Alceste este și el descalificat din cauza faptului că apără excesul contrar: el exaltă meritele unui cîntec popular care „în loc de-o izmeneală savantă, fără gust./Are căldură bună, și versul e cu must”. Piesa *Mizantropul* se legitimează astfel prin distrugerea reciprocă a celor două estetici pe care le aduce la lumină. Între o literatură de salon

<sup>1</sup> Cartea IV, cap. II.

<sup>2</sup> Molière, *Comedii*, trad. de Tudor Arghezi, Editura Pentru Literatură, București, 1964, p. 22.

## DISCURSUL LITERAR

în care limbajul se ia drept obiect și scop în sine și o literatură deschisă și deloc elaborată, cea a poporului, a străzii, ea definește legitimitatea unei literaturi destinate pentru acei „honnêtes gens”, cu figuri de stil ce nu ies din cadrul „bunului simț” și al „naturii”. Într-o asemenea estetică, normele discursului literar nu trebuie să se îndepărteze prea tare de cele ale conversației. Acesta este unul din fundamentele clasicismului francez – supunerea la o artă de a spune proprie atât literaturii, cât și vieții mondene.

Însă această estetică ține de o aumită epocă; romantismul își va propune să separe opera literară de conversație, ba chiar să le opună, privilegiind genurile cele mai îndepărtate de schimbul conversațional. Ermetismul poeziei lui Mallarmé la sfârșitul secolului al XIX-lea este una din consecințele acestei tendințe: poezia, formă superioară a literaturii, se exclude din orice normă comunicațională, ea tinde să confunde enunțarea literară și reflectarea asupra acestei enunțări.

Genurile galante mobilizate de Oronte, de exemplu, nu părăsesc spațiul salonului; aluziile și jocurile de cuvinte sînt tot atîtea semne de complicitate în cadrul unui cerc de obișnuți ai saloanelor: ele nu se îndepărtează de conversația mondenă, ci dimpotrivă o prelungesc și o stimulează. Total opus schimbului conversațional, ermetismul substituie „obișnuților” care frecventează aceleași saloane, „inițiații” în misterele sacre. Ermetismul duce astfel la paroxism munca de reducere hermeneutică (a se vedea *supra*, p. 80): „obscuritatea”, „prețiozitatea” îi cer interpretului să caute o „hermeneia” de tip aproape religios. Fie că este vorba despre literatură sau despre un discurs religios, nu părăsim orbita discursurilor constituente:

„Orice lucru sacru și care vrea să rămînă sacru se învâluie în mister. Religiile se retrag la adăpostul arcanelor ce se dezvăluie doar celui predestinat: arta le are pe ale sale [...]. Primii veniți intră de la bun început într-o Capodoperă, și, de cînd există poeți, nu a fost inventată, pentru îndepărtarea celor inoportuni, o limbă imaculată, formule hieratice al căror studiu arid să-l orbească pe profan”.

(Mallarmé, 1862, articol apărut în *Artistul*)

### Imitarea anticolor

Că operele nu se pot impune decît în confruntarea cu genurile existente se observă deosebit de clar în cazul clasicismului din secolul al XVII-lea, care făcuse din „imitarea Anticolor” unul din criteriile esențiale ale legitimității literare. În această privință trebuie să evităm anacronismul și să nu considerăm, după exemplul romanticilor, că autoritatea literară i-a constrîns pe scriitori la o imitare sterilă. De fapt, toată subtilitatea consta în a imita fără să imiți.

Singularitatea clasicilor se definește în acest joc dublu de supunere transgresivă la genurile antice. Clasicismul se va epuiza cînd acest joc se va degrada într-o simplă repetiție: în timp ce Voltaire credea că în tragediile sale îi



imita pe Antici, nefăcînd de fapt decît să-i repete pe clasicii din secolul al XVII-lea, Racine nu îl „imita” pe Euripide decît între ghilimele.

În acest fel literatura clasică se producea și se consuma într-un spațiu puternic intertextual. Ea nu exista în ea însăși, ci în confruntarea cu un corpus greco-roman ce era perceput de publicul impregnat în atmosfera limbilor clasice drept contemporan. Pentru a avea legitimitate, scriitorul trebuia să se alinieze la două surse majore de legitimare: pe de o parte, autoritatea literară în fața căreia trebuia să se arate în conformitate cu doctrina Anticilor, pe de altă parte, publicul de „honnêtes gens”, care cerea adesea, la rîndul său, respectarea canoanelor literaturii antice. Astfel, în prefața de la prima ediție a *Fabulelor*, pe care am evocat-o deja, îl vedem pe La Fontaine minimalizîndu-și originalitatea în timp ce-și prezintă inovațiile ca pe un mod de a-și compensa inferioritatea în fața Anticilor:

„Cititorul nu va găsi aici nici eleganța, nici scurttimea extremă care-l fac pe Fedru vrednic de dat pildă; sînt calități mai presus de mine. Cum, în privința aceasta, îmi era cu neputință să-l imit, am chibzuit că trebuie, în schimb, cuviință să fac lucrarea mai plăcută decît a făcut-o el. Departe de mine gîndul de a-l învinui că a scris așa cum a scris: limba latină nici nu cerea mai mult; iar dacă vrem să privim mai cu luare aminte, vom recunoaște în scriitorul acesta adevăratul geniu al lui Terențiu. Acești scriitori mari au ajuns la o minunată simplitate. Eu, care n-am ajuns, ca dîșii, la desăvîrșirile graiului, nu pot să ridic simplitatea atît de sus. A trebuit așadar să mă achit și eu cu altceva; ceea ce am făcut cu atît mai mare cutezanță, cu cît Quintilian spune că povestirile trebuie să fie cît mai atrăgătoare [...]. Am socotit, totuși, că fabulele acestea, fiind știute de toată lumea, n-aș face mare lucru, dacă nu le-aș înnoi prin unele ticluri care să sporească interesul pentru ele. E tocmai ce se cere astăzi: vrem noutatea și veselia. Prin «veselie» nu înțeleg ceea ce stîrnește rîsul, ci un anumit farmec, o înfățișare plăcută pe care am putea-o da subiectelor de tot felul, chiar și celor mai serioase”<sup>1</sup>.

Sînt invocate aici atît renumele lui Fedru, cît și „veselia” atît de apreciată în societate, adică cele două instanțe de legitimare recunoscute de această poziționare literară. La Fontaine își prezintă opera drept alianță dintre un gen consacrat de antichitate și constrîngerile impuse de literatura mondenă. Alianță ea însăși validată de autoritatea unui autor din Antichitate, Quintilian. Însă autorul *Fabulelor* nu se mulțumește să respecte doar instanțele de legitimare: maniera în care o face este în strînsă legătură cu universul instituit de *Fabule*. După cum bine a arătat Leo Spitzer<sup>2</sup>, acest univers respinge rupturile, țesut fiind din „tranziții” de tot felul: între animal și uman, uman și natură, familiar și nobil, futil și serios, și nu în ultimul rînd între Antic și Modern.

<sup>1</sup> La Fontaine, *Fabule*, op.cit., pp. 23-24.

<sup>2</sup> „La Fontaine et l'art de la transition”, reluat în *Études de style*, trad. fr., Gallimard, Paris, 1970.

## Creația, revenirea, subminarea genurilor

Necesitatea de a afirma legitimitatea unei poziționări prin descalificarea altor genuri este atât de puternică încât sîntem martorii apariției unor simulacre de genuri al căror statut este polemic. Astfel, unii susținători ai noului roman au definit un presupus „roman balzacian” cu scopul de a se demarca de el, în timp ce existența în istoria literaturii a unui ansamblu format din producții romanești căruia să-i poată fi aplicată cu adevărat noțiunea de „roman balzacian” este mai mult decît contestabilă. O asemenea etichetă spune mai multe lucruri despre cei care o atribuie decît despre presupusul său referent.

În secolul al XVIII-lea, definirea unui nou tip de teatru se identifică cu revendicarea legitimării unui gen care s-ar poziționa între cele două genuri teatrale dominante, tragedia și comedia. Fie că este vorba despre „comedia lacrimogenă”, despre „dramă” sau despre „comedia serioasă”, scopul este de a instaura o „tragedie domestică și burgheză”, după formula lui Diderot. Dincolo de disputele legate de doctrină, decisivă este legitimarea genului: a face ca legitimitatea dramei să fie recunoscută înseamnă a modifica raporturile de forță din cîmpul literar, periclitînd ierarhia genurilor în care domină valorile aristocratice.

Mai tîrziu, voința dramei romantice de a se substitui tragediei se va face prin revendicarea „amestecului de sublim și grotesc”, adică printr-o punere sub semnul îndoielii a distincției dintre tragedie și comedie. Însă în timp ce susținătorii dramei burgheze căutau să impună personaje de condiție medie, drama romantică dorește să reunească extremele: nebunul dînd o lecție regelui, valetul devenit nobil în Spania... Romantismul, ca și drama burgheză, instituie astfel o lume care refuză atât ierarhia „ordinilor” sociale, cît și pe cea a genurilor. Dacă îi citim pe romantici, este totuși greu de stabilit dacă introducerea dramei constituie o adevărată creație generică sau doar prelungirea teatrului shakespearian sau a comediei spaniole. Această ambiguitate este explicabilă: scriitorii sînt împărțiți între necesitatea de a-și spori detașarea, pentru a întoarce cîmpul literar în avantajul lor, și cea de a o minimiza, pentru ca subminarea lor să apară nu ca o forță pasageră, ci ca întoarcerea la o normă care ar fi fost pe nedrept lăsată uitării de clasici. În acest scop, se impune reevaluarea unor anumite zone din arhiva literară.

Se pot înregistra de asemenea reveniri, într-un mediu total diferit, ale unor genuri nu foarte productive, dacă nu devenite chiar desuete. Este cazul baladei la romantici (a se vedea *supra*, p. 156) sau al epopeii care între secolele al XVI-lea și al XVIII-lea, în ciuda multor tentative, nu a constituit niciodată un gen cu adevărat viu; or, odată cu romantismul, acest gen va beneficia de o nouă viață datorită rolului major pe care Istoria îl joacă în acel moment: epopeea trebuie să expună calea Omului și Poporului care acced, progresiv, la lumină (cf. *Jocelyn* sau *La chute d'un ange* de Lamartine, *Legenda secolelor* de Victor Hugo). Această reactualizare a epopeii merge mîna în mîna cu instaurarea unui narator purtător de cuvînt și totodată ghid spiritual al Omenirii în devenire.



Avînd în vedere faptul că genul nu este un cadru contingent, ci o componentă de sine stătătoare a operei, ne vom opri, în cele ce urmează, asupra felului în care această investire generică se efectuează. Important nu este faptul că *Mithridat* este o tragedie clasică (canonică), iar *Cînturile lui Maldoror* o operă care nu ține de genurile tradiționale; importantă este relația esențială care există între universul tragic al lui Racine și conformitatea sa generică, între revolta maldororiană și transgresiunea genurilor stabilite. Racine nu are un „mesaj” pe care l-ar fi putut exprima prin tragedii, maxime sau poeme lirice: investirea tragediei clasice într-un mod anume este o dimensiune de sine stătătoare a „mesajului” operei sale. Nu trebuie să ne gîndim la ceea ce spune Racine în tragedia sa, ci să medităm la ceea ce acest tip de tragedie transmite prin maniera în care se realizează pe tot parcursul ei investirea generică. În același fel, poetul nu este un om care își exprimă sentimentele prin intermediul unui poem, ci un om pentru care „sentimentele ce trebuie exprimate” nu pot fi dissociate de investirea genurilor poetice.

O operă ca *Lorenzaccio* de Musset este construită pe o abatere generică: spre deosebire de alte drame romantice, ea nu a fost concepută pentru scenă, ci pentru lectură. Piesa a fost montată abia la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Am greși dacă nu am vedea în această abatere decît un accident, străin de piesa propriu-zisă; de fapt, această renunțare la acțiunea teatrală este rezultatul unei piese axate tocmai pe problema inutilității acțiunii politice. Ceea ce textul spune este în strînsă legătură cu ceea ce realizează el prin enunțarea sa: a nu pune în scenă o piesă care arată inutilitatea „actelor”, publicînd-o însă, înseamnă, într-o anumită măsură, a face să coincidă pariul lui Lorenzo cu cel al autorului. Asemenea lui Lorenzo, care acționează cu certitudinea că acțiunea lui va fi inutilă, Musset face un gest ambiguu: publicîndu-și textul ca pe o dramă ce nu poate fi jucată, o dramă ce trebuie citită, el îl sustrage de la riscul eșecului pe teatrul lumii, însă publicîndu-l totuși ca dramă, îi oferă posibilitatea de a-și găsi un public. Asemenea lui Lorenzo, el face totul pentru ca actul său să aibă o șansă de succes, anunțînd, în același timp, că este oricum inutil.

Cazul lui Flaubert arată, la rîndul lui, legătura pe care o impune poziționarea între modul de viață, doctrina estetică și investirea generică. „Idiotul familiei” care se ține la distanță de viața literară pariziană, fie ea academică sau boemă, izolatul care trăiește într-o provincie pe care o detestă, care nu crede nici în doctrinele conservatoare, nici în doctrinele liberale, nici în idealurile socialiste, apără tocmai o estetică care respinge atît realismul social, cît și romantismul:

„Sînt luat drept un fanatic al realului, în timp ce eu îl detest. Acest roman l-am făcut în ura față de realism. Însă în aceeași măsură detest și falsa idealitate, cu care timpul ce se scurge ne înșeală pe toți”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Scrisoare către Edma Roger des Genettes, 30 octombrie 1856; citat de Bourdieu, *Regulile artei*, p. 117.

Aceste „duble refuzuri” (Bourdieu) care se regăsesc în toate domeniile existenței lui Flaubert merg mînă în mînă cu o activitate literară care răstoarnă ierarhia genurilor din acea epocă, în care poezia și teatrul erau așezate înaintea romanului. Autorul *Doamnei Bovary* pretinde de fapt „că scrie bine romanul”:

Și, în fapt, el va impune pentru formele cele mai joase și mai triviale ale unui gen literar considerat inferior – adică pentru subiectele tratate îndeobște de realiști [...] – exigențele cele mai înalte afirmate vreodată în genul nobil prin excelență, cum ar fi distanța descriptivă și cultul formei pe care Théophile Gautier și, după el, parnasienii le impuseseră în poezie împotriva efuziunilor sentimentale și facilităților stilistice ale romantismului”<sup>1</sup>.

Dincolo de acest aspect, relația însăși pe care poziționarea o întreține cu genericitatea este caracteristică poziționării. Voința de a se sustrage oricărei apartenențe generice codificate în prealabil este caracteristică esteticii romantice. Chiar dacă o operă care se dorea eliberată de constrîngerile genului, se revelează a fi, privind retrospectiv, supusă acestui tip de constrîngeri, trebuie să ținem cont de pretenția sa de a transcende genul, avînd în vedere că această pretenție face parte din sensul său, în aceeași măsură în care autorii clasici nu doreau să inoveze, producînd opere care aparțineau unor genuri deja consacrate și, dacă era cu putință, antice. Oricum, inovația generică nu poate prezenta decît o amploare relativă. Teatrul lui Hugo rafinează versul alexandrin, însă îl păstrează, distruge unitatea de timp sau de loc, însă rămîne în spațiul teatrului *à l'italienne*. Există oricum un nivel pe care cu greu îl putem pune sub semnul îndoielii: apartenența la dispozitivul enunțiativ al literaturii sau, la un nivel inferior, constrîngerile legate de teatralitate și de lectură.

## Poziționarea în legendă

Arhiva discursului constituent nu este doar o bibliotecă, o culegere de texte, ci și un tezaur de *legende*, de istorisiri edificatoare și exemplare care însoțesc gesturile creatoare deja consacrate. A se poziționa nu înseamnă doar a transforma operele deja întipărite în memorie, ci și a-și defini propria traiectorie în umbra legendelor creatoare anterioare.

Înainte de a deveni cu adevărat scriitor, în lucrarea sa pregătitoare *Contre Sainte-Beuve*, Proust ridică un panteon în care pozițiile înalte sînt ocupate de Nerval și Baudelaire, ale căror traiectorii biografice presupun tocmai respingerea literaturii de conversație pe care Proust o asociază cu numele lui Sainte-Beuve. Făcînd acest lucru, Proust nu critică doar ideile despre critica literară sau artă, el

<sup>1</sup> P. Bourdieu, *Regulile artei*, op. cit., p. 135.



definește indirect modul de viață al unui scriitor legitim, arătând astfel care sînt gesturile cerute pentru a fi autorul propriei opere, pe cale de a se naște:

„Este bine cunoscut astăzi că Gérard de Nerval a fost scriitorul secolului al XVIII-lea tîrziu [...]. Iată ce s-a făcut din acest om care la douăzeci de ani traducea *Faust*, mergea să-l vadă pe Goethe la Weimar, oferea romantismului întreaga sa inspirație stranie, a căzut pradă, în floarea vîrstei, unor accese de nebunie, fiind închis, avînd nostalgia Orientului a sfîrșit prin a pleca să-l vadă, fiind găsit spînzurat de poarta unei curți abjecte, fără ca, din cauza ciudăteniei anturajului la care îl dusesse excentricitatea naturii și răvășirea creierului, să se fi putut stabili dacă s-a sinucis într-un acces de nebunie sau a fost asasinat de unul dintre tovarășii săi, ambele ipoteze pîrînd la fel de plauzibile”<sup>1</sup>.

Sub pana viitorului autor al cărții *În căutarea...*, viața lui Nerval este reprezentată ca un ansamblu de semne convergente care îl fac să fie conform cu prototipul artistului romantic. Scriitorul care se caută parcurge arhiva literară pentru a selecționa din ea semnele care urmează să-i legitimeze propriul demers. El construiește o versiune a legendei nervaliene, fiindu-i personajul central, însă invizibil, el, cel care este în căutarea propriei legende.

Pentru creator, literatura este de asemenea un ecou de „legende”, de povestiri, întunecate sau luminoase, însă întotdeauna edificatoare: viața marilor scriitori și a marilor opere însoțește literatura pe cale de a lua naștere. Există legende eroice care povestesc victoria și altele, mai rare, care povestesc eșecul, spunînd ce nu trebuie să fie făcut.

Fie că Homer a existat sau nu, viața lui este povestită și nu a trecut mult timp pînă cînd cetățile grecești au început să se certe pentru a-i oferi loc de naștere și de mormînt. Susținătorii textului vor depune eforturi zadarnice, căci opera lui Rimbaud nu se lasă închisă într-un opus, ea se construiește în jurul legăturii enigmatice dintre producția febrilă a unei opere și tăcerea brutală, dintre boema fulguranță și dispariția, iar ceea ce îl înscrie înainte de toate în legenda literară este această enigmă. „Legendă” care trebuie deci să fie înțeleasă aici în ambiguitatea cuvîntului care *trebuie* spus, sau mai degrabă spus din nou (fiind memorabil), și de cuvînt ce însoțește imagini. Legată strîns de creația pe care o face posibilă și care o face posibilă, existența futilă a lui Proust, ca și izolarea sa în camera tapițată cu plută *înscriu* astfel ceva în legenda literaturii.

Cînd Chateaubriand, deși încă tînăr, începe să scrie totuși memorii așa-zis de dincolo de „mormînt”, el evidențiază o dimensiune constitutivă a oricărei creații: viața creatorului este paralizată de către o anumită reprezentare a ceea ce se va întîmpla după, cînd gesturile, încremenite de moarte, vor fi devenit emblematice. Legenda personală pe care trebuie să o construiască prin operă îi bîntuie viața, iar deciziile lui se țin în umbra ei. Fie că umblă pe căi bătute sau o apucă pe căi nepătrunse, el înscrie atitudini, traiectorii identificabile și exemplare

<sup>1</sup> *Contre Sainte-Beuve*, cap. IX, pp. 148-149.

pe un teritoriu simbolic protejat. Își construiește pe bîjbîite propria legendă, hrănită inevitabil din legendele deja existente, nedevenind astfel decît prin efortul de a face să acceadă la legenda literară o identitate de creator pe care o hrănește din propria existență.

Putem reevalua din această perspectivă un anumit număr de texte care provin din punerea în scenă a vieții creatoare. Este cazul textelor din regimul numit de noi „elocutiv” („jurnale intime”, „amintiri”, „povestiri de călătorie”...) ce însoțesc opera autorilor; este de asemenea cazul numeroaselor povești de viață de scriitori sau exegeze ale operelor lor scrise de alți scriitori care îi consideră iluștri. La Fontaine, punînd înaintea *Fabulelor* „Viața lui Esop Frigianul”, La Bruyère un „Discours sur Théophraste” înaintea *Caracterelor*, Bossuet scriind un *Panegyrique de l'apôtre saint Paul*, Hugo un *William Shakespeare* evidențiază „duplicitatea” fundamentală a operelor care se elaborează în umbra legendelor arhivei literare. Omagiul precursorilor aleși permite fondarea unei opere pe cale de a se scrie pe baza acelor legende care pun în scenă venirea acestei opere:

„Nu știm nimic sigur în legătură cu nașterea lui Homer și a lui Esop. Abia cunoaștem unele întîmplări mai de seamă din viața lor. [...] S-a ticluit, e adevărat, și povestirea vieții acestor doi oameni mari, dar mai toți învățații o socotesc plăsmuită, mai cu seamă pe cea scrisă de Planudiu. În ce mă privește, n-am voit să împărtășesc această critică”<sup>1</sup>.

Nu contează că învățații consideră „plăsmuită” viața lui Esop; pentru a instaura *Fabulele* importantă este doar legenda, care nu este țesută decît din acte semnificative. Nu contează nici că predica lui Bossuet este însuflețită de teologie și retorică, legenda pe care el o construiește înaintea operei sale face să strălucească prestigiul inegalabil al unui cuvînt fără știință sau pregătire:

„Dacă el [sfîntul Pavel] nu cunoaște retorica și disprețuiește filosofia, Iisus Hristos îi ține loc de toate; iar numele Lui pe care îl are întotdeauna pe buze, tainele pe care le grăiește atît de divin vor face simplitatea lui atotputernică. Și va merge, acest ignorant în arta de a vorbi frumos, cu verb atît de aspru, cu frază ce trădează străinătatea, va merge în Grecia cea politicoasă, mama filosofilor și oratorilor; și în ciuda rezistenței lumii, el va fonda acolo mai multe biserici decît a cîștigat Platon discipoli printr-o elocvență crezută divină”<sup>2</sup>.

Scriitorul este oricum constrîns, în munca sa de „reglementare” (a se vedea *supra*, p. 136) să-și controleze în mod constant propria legendă în devenire. La primul text oferit publicului se naște o instanță care își dublează creatorul (el este în prezent „autorul operei X”), începînd să existe în arhiva literară prin comentariile care se fac la adresa ei și a autorului ei. Cu cît autorul publică mai

<sup>1</sup> La Fontaine, „Viața lui Esop Frigianul”, în *Fabule*, op. cit., p. 29.

<sup>2</sup> Bossuet, *Panegyrique de l'apôtre saint Paul*, citat de Emmanuel Bury (în R. Zuber, L. Picciola, D. Lopez, E. Bury, *Littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1992, p. 337).



*Poziționare, arhivă și genuri*

mult, cu atât „autorul” se îmbogățește dintr-o operă care crește. Până în momentul în care, prin moartea sa, „autorul lui X, Y, Z...” ajunge la autonomie deplină, garant pentru un ansamblu de urme semnificative, amestec de gesturi și texte: „Astfel încât eternitatea îi schimbă neîncetat sinele”.



## Capitolul 13

### O poziționare în interlimbă

Cum putem implica limba în activitatea de poziționare? Limba nu este tocmai ceea ce îi este impus scriitorului? De fapt, ea este de asemenea parte integrantă din actul prin care opera se instituie, cu condiția să fie înfăptuită o deplasare de la problematica limbii la cea a *interlimbii*.

#### Interlimba și codul lingvistic

Autorul își plasează opera *într-un gen* și în egală măsură *într-o limbă*. Nu există pe de o parte conținuturi, iar pe de cealaltă o limbă deja dată ce le-ar permite vehicularea; felul în care o operă știe să controleze „interlimba” este o dimensiune constitutivă a acestei opere.

Nici o limbă nu este mobilizată în operă pentru simplul motiv că este limba maternă a autorului operei. Scriitorul, tocmai pentru că este scriitor, este constrâns să aleagă limba care îi investește opera, o limbă care, oricum, nu poate fi limba *sa*: „Procesul scriiturii constă întotdeauna în a-ți transforma limba în limbă străină, a convoca o altă limbă în limbă, limbă diferită, limbă a celuilalt, altă limbă. Profităm întotdeauna de marja abaterii, a non-coincidenței, a rupturii”<sup>1</sup>. Se cunoaște formula lui Mallarmé: „Limbilor imperfecte din cauza faptului că sînt

<sup>1</sup> Régine Robin, „La brume-langue”, *Le gré des langues*, nr. 4, 1992, p. 132.



numeroase, le lipsește cea supremă: a gândi însemnând a scrie fără accesorii, nici sușotiri, ci încă tacit cuvântul nemuritor, diversitatea, pe pământ, a idioamelor nu împiedică pe nimeni să profereze cuvintele care, dacă nu s-ar afla, printr-o lovitură unică, ea însăși în chip material adevărul”<sup>1</sup>. Constată a „imperfecțiunii” pe care autorul „Crizei de versuri” o pune în avantajul literaturii, a literaturii sale: „Doar să știm nu ar exista versul: el, filosofic, remunerează defectul limbilor, total superior”<sup>2</sup>. Așadar Mallarmé nu pretinde că scrie în franceză, în plenitudinea unei limbi materne, ci în „remunerarea” unui „defect”, a unei lipse constitutive a francezei, în timp ce aceasta nu e, oricum, decât un idiom printre multe altele. Opera sa pretinde că se spune într-un idiom ciudat care nu este nici „limbă supremă”, miraj inaccesibil, nici franceza schimburilor verbale, „universal reportaj”, „funcție de numerar facil și reprezentativ, cum o tratează mai întâi mulțimea”<sup>3</sup>. Ceea ce nu împiedică poemele lui Mallarmé să joace un rol privilegiat în corpusul literaturii „franceze”. Însă a citi aceste poeme la justa lor valoare, în felul în care *pretind* să fie citite, nu înseamnă să le aducem la platitudinea unei apartenențe la limba franceză, ci a menține tensiunea dintre „limba supremă” și limba franceză.

A contesta prejudecata ce vrea ca scriitorul, prin opera sa, să aparțină pe deplin limbii *sale* materne impune să ne distanțăm față de reprezentările pe care le-a impus estetica romantică, grijulie să afirme apartenența organică a operelor la o limbă. În loc să-și trăiască limba la modul imediatului, scriitorul ar avea drept destin de a și-o însuși prin munca creatoare. Totuși, în multe alte configurații ale literaturii, scriitorul nu-și fabrică stilul pornind de la limba *sa*, ci i se impun, când vrea să facă literatură, o limbă și coduri colective corespunzătoare unor genuri de texte determinate. În acest caz, există folosiri specificate ale limbii („o limbă literară”), chiar o limbă alta decât limba în folosință, care sînt rezervate literaturii. Din acest moment, nu există conflict, dimpotrivă, această enunțare literară și supunere la un ritual de limbaj prestabilit, decalajul dintre scriitor și limba *sa* este într-un fel codificat.

Scriitorul nu se confruntă cu limba, ci cu o interacțiune de limbi și de folosiri, cu ceea ce vom numi o *interlimbă*. Prin aceasta vom înțelege relațiile, într-o conjunctură dată, dintre varietățile aceleiași limbi, și de asemenea această limbă și celelalte, trecute sau contemporane. Jucînd pe această eteroglosie completă, pe această formă de „dialogism” (M. Bahtin) se poate institui opera.

În funcție de starea cîmpului literar și de poziția pe care o ocupă în el, scriitorul negociază prin interlimbă un *cod de limbaj* care îi este propriu. În această noțiune se asociază într-o strînsă legătură accepțiunea de „cod” văzut ca un sistem de reguli și de semne ce permite comunicarea cu cea de „cod” văzut ca un ansamblu de prescrieri: prin definiție, folosirea limbii pe care o implică opera se prezintă drept unicul mod de enunțare, fiind singura limbă conformă cu universul

<sup>1</sup> „Crise des vers” (1895), *Œuvres*, Classiques Garnier, p. 273.

<sup>2</sup> S. Mallarmé, „Crise de vers”, pp. 273-274.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 278-279.

pe care îl instaurează. Când în *Călătorie la capătul nopții* Céline face să se confrunte violent franceza „populară” cu narațiunea literară, el arată astfel că acest cod de limbaj este singurul legitim, pe măsura lumii haotice pe care o prezintă povestirea sa.

Această gestiune a interlimbii poate fi privită sub aspectul său de *plurilingvism extern*, adică în relația operelor cu celelalte limbi, sau sub aspectul său de *plurilingvism intern*, în relația lor cu diversitatea aceleiași limbi. Distincție care, în cele din urmă, nu are decât o validitate limitată, luând în considerare faptul că operele sînt cele care, în ultimă instanță, decid pe unde trece frontiera dintre interiorul și exteriorul limbii „lor”.

## Plurilingvismul extern

Dacă scriitorul are acces la mai multe limbi, el poate să le repartizeze după o economie care îi este proprie. R. Robin evocă cazul lui I. D. Berdichevski (1865-1921) care a scris și în ebraică, și în idiș și în germană:

„Ebraica, pentru el, este limba tatălui. Istoriile lui shtetl, după cum spune chiar el, adagiile, proverbele, culegerile de povestiri khassidice, le face în idiș, limba mamei, iar jurnalul său intim și-l ține în germană”<sup>1</sup>.

Un alt scriitor evreu, Elias Canetti, crescut în Bulgaria într-o familie hispanofonă, apoi emigrat în Anglia, în Austria și în Elveția, a hotărât să-și scrie opera în germană.

Unii pot chiar să scrie în altă limbă decât limba maternă. S. Beckett, irlandez, a scris în engleză și în franceză. Prin acest bilingvism literar menținut, el arată o distanțare ascetică față de limba „sa”, corelată cu îndepărtarea geografică – el trăiește în Franța. Însă, în ciuda acestui fapt, nici urmă de patos al exilului de vreme ce autorul scrie și în limba sa maternă. Enunțarea se face deci între două limbi solitare, ținându-se la depărtare de orice loc de obârșie. El dă astfel acces la partea nenumită a limbajului, refuzînd plenitudinea imaginară a unei limbi anume.

Aceeași operă poate să facă să coexiste fragmente din diverse limbi. Astfel *Florile răului* conțin un poem în latină („*Franciscae meae laudes*”, I, LXIII) care întrerupe omogenitatea cărții. În al doilea act al unei opere scrise totuși în germană, *Cutia Pandorei* (una din cele două piese care compun *Lulu* de F. Wedekind) asistăm la conversații lungi în franceză: făcînd din Alwa Schön un proscris și un exilat, atrăgîndu-l în semi-lumea cosmopolită din Paris, Lulu, femeia fatală fără ascendență și fără patrie, l-a smuls din înrădăcinarea limbii materne. La fel, în *Muntele vrăjit*, Thomas Mann îi face să dialogheze îndelung în franceză pe eroul

<sup>1</sup> „Le yiddish, langue fantasmagorique?”, în S. Auroux et alii (coord.), *La linguistique fantastique*, J. Clims et Denoël, Paris, 1985, p. 234.



Hans Castorp și pe Doamna Chauchat, enigmatică rusoaică (cap. 5, „Walpurgisnacht”): franceza apare aici ca limba erosului pentru o noapte între paranteze, o noapte de carnaval. La întrebarea „în ce limbă este scrisă cartea *Muntele vrăjit*?” nu putem răspunde decât „în germană”, însă într-o germană întreruptă de această paranteză de alteritate lingvistică, care o împiedică să se închidă.

Într-un cu totul alt univers, când, alături de poeme neo-clasice în franceză, Charles Maurras, fondator la sfârșitul secolului al XIX-lea al mișcării monarhiste „Acțiunea franceză”, scrie poeme în provensală, el lasă să se înțeleagă că franceza și provensala provin dintr-un spațiu cultural comun, romanitatea. Este un gest indisolubil politic și literar: a scrie în provensală, în *langue d’oc* a strămoșilor săi, înseamnă să se apropie de această Origine care îl legitimează, latinitatea, pe care el o opune neîncetat „barbariei” germanice. Limba romanilor și a Bisericii catolice, latina reiese mai bine prin provensală decât prin franceză. Alegere care este de asemenea un act politic de reacție împotriva centralismului statului republican: franceza și provensala trebuie să coexiste după modelul Parisului și provinciilor.

Această relație privilegiată cu latina nu este un fenomen izolat. Până la al doilea război mondial, exista la majoritatea scriitorilor și la publicul cultivat, un plurilingvism funciar. Esențialul literaturii franceze era produs de persoane care scriau raportându-se constant la latină, și într-o măsură mai mică la greacă, limbi care au particularitatea de a constitui corpusuri literare. Sintaxa lui Bossuet, de exemplu, este însuflețită de modelul frazei ciceroniene.

Léon Daudet, care milita alături de Maurras, mergea până la a face din acest plurilingvism una din condițiile de supraviețuire a literaturii franceze:

„Decadența studiilor latine și grecești, dacă s-ar prelungi accentuându-se, ar pune literatura franceză în pericol [...]. Puterea și amploarea unei literaturi și a unei filosofii... se măsoară după frecventarea, sau, mai bine zis, după consubstanțializarea limbilor clasice latină și greacă”<sup>1</sup>.

A-i împărtăși opinia înseamnă să considerăm că pentru literatura franceză latina și greaca ar fi „bogății indispensabile, pe care le putem compara, într-o anumită măsură, cu rezerva de aur, cu seiful metalic de la Banca Franței”<sup>2</sup>. De exemplu, „atacul, ritmul, inspirația baudelairiană derivă direct din poetica latină, mai ales din Juvénal, în ceea ce privește mișcarea, și din Persia în ceea ce privește căutarea intensității”<sup>3</sup>.

Revendicarea acestei legături cu latina sau greaca are o cu totul altă semnificație la umaniștii Renașterii, însă se înscrie în același spațiu cultural, cel al unei poziționări pentru care nu există operă veritabilă decât ancorată în literaturile

<sup>1</sup> *Études et milieux littéraires*, Grasset, 1927, p. 11 și p. 32.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 37.

antice. În *Défense et illustration de la langue française* este astfel afirmată necesitatea de a calchia franceza literară pe latină și greacă:

„Și după cum scriitorii latini cei mai stimați sînt cei care i-au imitat pe greci, care i-au imitat cel mai îndeaproape pe greci, vreau ca și tu să te străduiești să redai, cît mai natural cu putință, fraza și felul de a vorbi în latinește, atît cît va permite proprietatea unei limbi sau a celeilaltei. La fel îți spun și pentru greacă, a cărui fel de a vorbi este apropiat de limba noastră populară”<sup>1</sup>.

Din acest moment, fiecare capodoperă scrisă în franceză va atesta prin existența sa că această „ilustrare” a limbii materne era justificată. Exemplară într-un asemenea demers este relația stabilită între creația literară și elaborarea unui cod de limbaj care se legitimează prin desfășurarea sa pe modul unei imersiuni a francezei în limbile vechi.

Umaniștii Pleiadei au totuși o atitudine ambivalentă, arătîndu-se dornici să întărească legăturile cu latina și greaca și să le înlocuiască în același timp. Această ambivalență ireductibilă hrănește o enunțare care se negociază între aceste două exigențe contradictorii de dependență și autonomie, de respect și de violență uzurpatoare:

„Loviți în această Grecie mincinoasă și răspîndiți încă o dată renumitul neam al galogrecilor. Jefuiți fără reținere comorile sacre ale acestui templu delfic, după cum ați făcut odinioară: și să nu vă mai fie teamă de cel Apolo tăcut, cu oracole rătăcite, sau de săgețile lui boante”<sup>2</sup>.

Fiind vorba despre literatură, distincția dintre limbă „străină” și „de baștină” apare astfel prea săracă. Este și mai evident în situații de plurilingvism: a se vedea Anglia secolului al XVI-lea unde coexistau trei limbi în scris (engleza, franceza și latina). Și ce mai poate fi spus despre scriitorii americani contemporani – în nordul, ca și în sudul continentului – care pot scrie cît mai aproape de limba fostului colonizator sau dimpotrivă să accentueze trăsăturile lingvistice care ridică un zid față de el? În ultimă instanță, operele (la două niveluri: cel al fiecărui *text* și cel al diversității textelor în interiorul *opus*-ului creatorului) și condițiile de exercitare a literaturii la un moment dat sînt cele care decid pe unde trece frontiera între „interior” și „exterior”.

<sup>1</sup> J. du Bellay, *Poésies*, Livre de Poche, 1967, p. 251.

<sup>2</sup> J. du Bellay, *Poésies*, *op. cit.*, p. 264.



## Plurilingvismul intern

Scriitorul nu se confruntă doar cu diversitatea limbilor, ci și cu pluriglosia „internă” a aceleiași limbi. Această varietate poate fi de ordin geografic (dialectală), poate fi raportată la zone de comunicare (medicală, juridică...), la niveluri de limbă (familiar, elevat...).

Din acest punct de vedere, opera lui Rabelais apare ca exemplară, după cum bine a arătat M. Bahtin<sup>1</sup>; e un loc de confruntare privilegiat al felurilor de a vorbi ale unei limbi. Astfel, faimosul „școlar limuzin” din *Pantagruel* se exprimă într-un hibrid de franceză și latină care este presupus a fi caracteristic pentru mediul studentesc parizian („Nous transfretons la Sequane au dilucule” = nous traversons la Seine le matin<sup>2</sup>), însă își amintește imediat dialectul limuzin când îl amenință Pantagruel.

Într-o altă operă „de carnaval”, *Călătorie la capătul nopții*, amestecul conflictual al registrului presupus a fi mai elevat (literar) și cel avînd reputația de a fi cel mai de jos (popular urban) realizează verbal dislocarea lumii parcurse de către eroul-narator. Invers, cînd în romanul său *Gervaise*, Zola integrează vorbirea muncitorilor parizieni în narațiunea literară, el o face pentru a atesta autenticitatea documentară a romanului său. El se straduiește să-și legitimeze spusele și ca romancier și ca naturalist: observatorul societății care, cu carnetul în mînă, străbate cocioabele și atelierele, care sondează profunzimile ascunse ale corpului social, arată că este, de asemenea, un adevărat scriitor. Recurgînd la discursul indirect liber, cuvîntul popular se lasă înțeles, însă dominat de un discurs narativ care se instituie drept neutru, capabil să absoarbă diversitatea socială.

În schimb, în romanele „țărănești” ale lui Jean Giono (*Colline, Regain, Un de Baumugnes...*) enunțarea este ici colo traversată de o ruralitate care este presupusă a reveni la o natură pierdută. Conform cu cuvîntul de ordine implicat de acest titlu, *Regain*, narațiunea pretinde că se regenerează la contactul cu un cuvînt cît mai aproape de natură:

„Arătura de toamnă a început azi dimineată. De la prima brazdă, pămîntul a început să fumege. Parcă s-ar fi dat de un foc dedesubt. Acum că sînt deja șase brazde lungi aliniate una după alta, deasupra cîmpului s-a făcut un nor ca de iarbă căreia i s-a dat foc. A urcat în ziua asta senină și a început să lucească ca o coloană de zăpadă. Și le-a spus corbilor cei mari care dormeau zburînd în bătaia vîntului de cîmpie: «Se ară în partea aia, e rost de vermină acolo...»”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance (François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, trad. de S. Recevschi, Univers, București, 1974).

<sup>2</sup> Traversăm Sena dimineată. (n. t.)

<sup>2</sup> *Regain*, Livre de Poche, p. 170.

Nu putem vorbi aici despre regionalisme; scoțînd la iveală un alt fel de a vorbi, această scriitură intră într-o dezbatere subtilă cu formele scrise ale narațiunii literare tradiționale pentru a produce un efect de ruralitate. Ritmul lent, senin al aratului regăsit, este inclus în același ethos (a se vedea *infra*, cap. 18), ca și această enunțare care, la contactul cu munca pămîntului, pretinde că reînnoiește narațiunea literară. Această exploatare a unei vorbiri rurale se face pe baza condiției marginale a țaranului de la munte, personaj potențial paratopic care oferă un punct de identificare scriitorului care se poziționează împotriva mediilor literare pariziene.

Vom pune în contrast acest cod de limbaj impregnat de ruralitate cu folosirile argotice cu precădere urbane pe care lingvistul britanic M.A.K. Halliday le numește „antilimbă”<sup>1</sup>. Ele permit unui grup să-și arate conflictul cu societatea oficială (vagabonzi, tineri delincvenți...) sau pur și simplu marginalitatea (soldați, studenți...). Practică de solidaritate fondată în același timp pe plăcerea jocului verbal și voința secretului, antilimba negociază cu limba recurgînd în special la deformări lexicale. Prin condiția lor paratopică, scriitorii întretin un raport, comparabil în anumite privințe, cu limba. Înțelegem de ce unii exploatează aceste „antilimbi”. Astfel, *Orange mécanique* de A. Burgess este narată la persoana întîi singular de către șeful unei bande de tineri delincvenți care și-au inventat un vocabular propriu. Adăugat povestirii, un glosar de aproximativ 250 de termeni este destinat facilitării lecturii. Însă oricum literatura nu intenționează să facă grupul să se închidă în el însuși. Codul de limbaj al unei opere nu este antilimba unei comunități existente, ci cea a unei comunități pe care să vină, cititorii, care sînt chemați să trăiască în universul ei: romanul lui Burgess nu este destinat vagabonzilor mai mult decît romanele lui Giono țăranilor, codurile lor de limbaj nefiind limbajul nici unei comunități sociologic atestate.

## Iluzia de neutru

Am putea obiecta că această negociere cu interlimba nu se aplică decît unui ansamblu restrîns de opere, că un mare număr de scriitori se mulțumesc să utilizeze *limba* tuturor, limba obișnuită, fără să se preocupe de diversitatea ei. Acest lucru înseamnă însă a uita că literatura nu are o relație naturală cu nici un uzaj lingvistic; chiar și atunci cînd opera pare a face uz de limba cea mai „obișnuită”, există o confruntare implicită cu alteritatea de limbaj, legată de o poziționare determinată în cîmpul literar.

Scriitorii clasici, care par totuși a scrie *franceza* obișnuită a elitei cultivate, se înscriu în realitate într-un cod special, cel în care, sub egida mondenității și a centralismului monarhic, se asociază din secolul al XVII-lea claritatea și eleganța:

<sup>1</sup> „Anti-language”, în *Language as Social Semiotic*, E. Arnold, London, 1978, pp. 164-182.



„Nu a existat niciodată o limbă în care să se fi scris mai limpede și mai clar decât în a noastră, care să deteste mai mult echivocul și orice urmă obscură, mai gravă și mai dulce totodată, mai potrivită pentru toate tipurile de stiluri, mai castă în expresiile ei, mai judicioasă în figurile de stil, care să iubească mai mult eleganța și ornamentația și căreia să-i fie mai mare frică de afectare”<sup>1</sup>.

Departat de a fi neutru, acest cod prezintă o dinamică și valori ancorate istoric, fiind asociat cu promovarea Rațiunii, care s-ar reprezenta în mod ideal într-o limbă franceză pe care încercăm să o facem omogenă, să o purificăm de orice formă de alteritate (regionalisme, arhaisme, termeni vulgari...). Temă reluată în mod constant în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, pînă la celebrul *Discours sur l'universalité de la langue française* (1783) de Rivarol, care răspundea subiectului propus de Academia din Berlin: „Ce anume a făcut limba Franceză universală? De ce merită ea această prerogativă? Putem spune că o păstrează?”.

În această dinamică se va înscrie și proiectul Iluminismului, acela de a face să bată în retragere „obscuritățile” din limbă, de a aduce la lumină articulațiile gândirii care înseamnă, de asemenea, a face să se retragă „obscurantismul” din societate. Acești „filosofi” se plasează paradoxal în continuitatea *Provincialelor* lui Pascal, care nu inovează prin subiectele pe care le tratează, ci prin faptul că recurg la un cod de limbaj neobișnuit în materie de dezbateri teologice, franceza acelor *honnêtes gens*. Extrema plăcere resimțită de cititorii lui Pascal rezultă, într-o mare măsură, din această superioritate conferită propriilor lor practici lingvistice pe baza „jargonului” teologilor. La fel, succesul *Prețioaselor ridicole* de Molière marchează condamnarea pe scenă a unei folosiri a limbii contrară celei apărute de autor prin propria sa enunțare teatrală. Ca orice clasic, el respinge orice jargon, orice uzaj lingvistic personal. Denunțarea corporației medicale este și ea făcută pe această cale: doctorul este un jargonist care refuză să folosească o limbă transparentă pentru gândirea celor care sînt înzestrați cu „bun simț”. Ca în *Provincialele*, este denunțat jargonul unei comunități închise: doctori sau teologi își trag puterea iluzorie din obstacolele pe care le ridică în fața unui „bun uzaj” care se instituie într-un cod universal.

La Bruyère nu spune altceva:

„Orașul e împărțit în diverse societăți, care sînt ca tot atîtea republici, cu legile, cu datinile, cu jargonul lor și cu vorbele lor de haz; atîta vreme cît adunătura asta e în toată vigoarea ei și atîta vreme cît dăinuie moda acestei admirații nesăbuite, nimic nu e bine spus sau bine făcut în afară de ce provine de la membrii grupului, care nu sînt în stare să prețuiască ceva venit din altă parte. Se ajunge chiar pînă la disprețuirea celor neinițiați în tainele bisericești. Omul de lume cu mintea mai ageră pe care l-a adus întîmplarea în mijlocul lor le rămîne străin: se găsește între ei ca într-o țară depărtată, în care nu cunoaște nici drumurile, nici limba, nici

<sup>1</sup> Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, Nyon fils, Paris, 1783, pp. 91-92.

moravurile, nici datinile [...] Aceași bisericuță nu împlinește totuși nici doi ani”<sup>1</sup>.

Fragmentării limbajului de la „oraș” în bisericuțe trecătoare, autorul *Caracterelor* îi opune propriul său cod, cel al „omului de lume cu mintea mai ageră” care vorbește limba tuturor, cea care nu este supusă capriciilor modei, cea a „cele mai sănătoase părți a curții”, pentru a relua formula lui Vaugelas.

Putem evoca aici un caz extrem, cel al unui cod de limbaj care nu se elaborează în raport cu alte limbi sau cu „dialecte” sociale sau geografice, ci în restrângerea limbii la ceea ce ar reprezenta Codul prin excelență, corpusul literar. Un autor ca Julien Gracq vizează astfel puritatea unui uzaj non-profan al limbii, chintesența a ceea ce înseamnă a scrie bine. De aici fără îndoială impresia ciudată resimțită la lectura acestei opere în care limba pare menită doar exercițiului literaturii. În timp ce Céline sau Giono exhibă eterogenitatea registrelor de limbaj, Gracq oferă texte care afișează plenitudinea Literaturii, texte care își afirmă de la bun început apartenența la corpusul operelor consacrate. O asemenea „neutralitate” lingvistică nu se aseamănă cu cea a lui Pascal sau a lui Voltaire, al căror cod de limbaj definește în același timp o exigență la nivelul expresiei gândirii și supunerii la normele unei elite. La Gracq, puritatea se vrea a fi solitară, fără margini, în afara a toate. Enunțarea se dublează prin reflectarea sa în oglinda Literaturii.

Confruntarea creativă a scriitorului cu interlimba poate să se opereze chiar fără o diferențiere vizibilă, ca și cum în enunțarea sa opera s-ar smulge chiar din limba pe care o expune. Este cazul unui poet evreu ca Paul Celan, care se exprimă în germană după holocaust, în limba călăilor. Scriitorul trebuie atunci să-și convertească în aur limba „sa” iremediabil mînjită, să respingă o prezență pe care o impune totuși prin propria enunțare. Distanțare invizibilă, ea însăși agravată prin condiția paratopică a evreului din diasporă, pentru care limba „sa” nu este de fapt niciodată limba „sa” pe deplin, fără ca acest lucru să însemne totuși că ar fi o limbă de împrumut.

## Supralimba și infralimba

Codul de limbaj al unei opere nu se elaborează doar în funcție de diferite limbi sau de uzajurile unei limbi. El poate fi înțeles într-o relație esențială de atracție către ceea ce am putea numi *perilimbi*, pe limita inferioară a limbii naturale (*infralimbă*) sau pe limita ei superioară (*supralimbă*)<sup>2</sup>. Scriitorul nu poate

<sup>1</sup> „Despre oraș”, în La Bruyère, *Caracterele*, op. cit., pp. 320-321.

<sup>2</sup> Într-un anumit număr de publicații anterioare am utilizat opoziția *infralimbă/hiperlimbă*, însă se dovedește că noțiunea de „hiperlimbă” era deja folosită cu o cu totul altă valoare, în



să se fixeze pe nici una dintre ele, însă poate lăsa să se întrevadă prezența lor indicibilă, alimentându-și textul din fascinația lor. Infralimba este orientată către o Origine care ar fi o proximitate ambivalentă corpului, emoție pură: fie inocența pierdută sau paradis al copilăriei, fie confuzie primitivă, haos din care trebuie să ne smulgem. De cealaltă parte, supralimba face să strălucească perfecțiunea luminoasă a unei reprezentări în mod ideal transparente pentru gândire. Și una și cealaltă ținesc, pe căi opuse, către un sens imediat, ce s-ar crea fără rezerve. Ne vom abține totuși să transformăm infralimba și supralimba în ceva concret: este vorba aici de funcții, căci nu putem face abstracție de faptul că în cutare sau cutare operă aceste două funcții pot fi îndeplinite de una și aceeași entitate, că limba corpului poate fi de asemenea cea a îngerilor.

Dramaturgia lui Diderot ne oferă un bun exemplu de infralimbă. La acest scriitor limbajul dramatic este bîntuit de dorința de a arăta spectacolul emoției fără artificiu, expresie imediat descifrabilă a corpului:

„Ce ne afectează în spectacolul omului animat de o mare pasiune? Să fie oare discursurile? Uneori. Însă ceea ce ne emoționează întotdeauna sînt țipetele, cuvintele nearticulate, vocea întretăiată, monosilabele care ne scapă ici și colo, mai știu eu ce sunet gutural sau scrișnet de dinți. Violența sentimentului tăindu-ți respirația, tulburîndu-te, silabele se întretaie, omul trece de la o idee la alta; începe o mulțime de discursuri și nu termină niciunul”<sup>1</sup>.

De îndată ce piesa de teatru trebuie să imite natura, în această zonă nesigură între cuvînt și expresie directă a corpului circulă limba. Interjecții și gesticulări („pantomime”) vin tangențial uneori pentru a întrerupe discursul personajelor, a lăsa să se întrevadă pe scenă tabloul viu al unei emoții lipsite de orice artificiu.

Diderot riscă chiar să „traducă” cîteva versuri din *Ifigenia* (V, IV) lui Racine, în speranța de a le apropia de această infralimbă. Iată textul lui Racine:

„[...] Barbarilor! Opriți:  
Tunetul se naște din al zeului sînge curat...  
Aud fulgerul bubuind și simt pămîntul tremurat:  
Un zeu răzbunător, un zeu ține în mână aceste lovituri...”

și transpunerea sa de către Diderot:

„Barbarilor: barbarilor, opriți, opriți, opriți... tunetul se naște din al zeului sînge curat... Zeul vă vede... vă aude... vă amenință, barbarilor... opriți!... aud fulgerul bubuind... simt pămîntul tremurînd... opriți... Un zeu, un zeu răzbunător ține în

---

special de S. Auroux. Pentru a nu suscita confuzii inutile, voi vorbi de acum înainte de „supralimbă”.

<sup>1</sup> *Entretiens sur le fils naturel* (1757), *Oeuvres complètes*, Garnier, Paris, 1875, volumul VII, p. 105.

mîna aceste lovituri... opriți, barbarilor... Însă nimic nu îi oprește... Ah! fata mea!... ah, mamă nefericită!... O văd... văd sîngele ei curgînd... moare... ah, barbarilor! O, cerule!...”<sup>1</sup>.

Muzica permite adesea să se dea un chip infralimbii. Astfel, Diderot dorește ca transpunerea sa să fie exploatată de un compozitor de operă (italian).

Se produce cu ușurință o contaminare între infralimbă și anumite forme de plurilingvism intern. Cînd romanticii germani, nemulțumindu-se să culeagă cîntece și povești populare prin sate, strecoară în textele lor arhaisme sau reîntregesc genuri literare tradiționale (balade, povești...), ei fac apel concomitent la plurilingvismul intern și la infralimbă: pentru ei literatura tradițională este la fel de bine dialect pe cale de dispariție și cuvînt aproape de forțele Naturii, de vitalitatea și geniul Poporului. În același fel, în romanele lui Jean Giono vorbirea țărănească se orientează spre infralimbă, lăsînd să se întrevadă un discurs cît mai apropiat de un corp înrădăcinat în ritmurile naturale.

Și invers, supralimba atrage codul de limbaj visînd la o scriitură „matematică”, cu elementele și relațiile necesare. Dincolo de cuvinte, grafia tinde către graficul schemei sau al operațiilor de calcul. Un Poe, Mallarmé, Valéry s-au datat strălucirii acestei utopii care nu privește adepții poeziei reglementate. Se cunosc subtilele mașinării narative despre care vorbește Raymond Roussel în *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Am putea de asemenea să evocăm anumite romane de Georges Perec sau de Michel Butor, construite pe anumite *pattern*-uri invizibile, adevărate criptograme. Tovarăș de drum al structurismului, Michel Butor concepea astfel romanul după modelul poeziei reglementate:

„Servindu-se de structurile suficient de puternice, comparabile cu cele ale versului, comparabile cu structuri geometrice sau muzicale, făcînd să intre în joc sistematic elementele unele față de altele pînă ce ajung la această revelație pe care poetul o așteaptă de la prozodia sa, putem integra în totalitate, în interiorul unei descrieri ce pleacă de la banalitatea cea mai plată, puterea poeziei”<sup>2</sup>.

Spre deosebire de Diderot, care percepe muzica ca pe un flux de emoție, reveria muzicală a lui Butor, mai sensibil la geometriile orbitoare ale partiturii, se îndreaptă spre Bach. De aici rezultă un demers creator deosebit:

„Nu pot începe redactarea unui roman decît după ce i-am studiat luni de zile structura, din momentul în care sînt stăpîn pe acele scheme a căror eficacitate expresivă față de ceea ce mă atrăgea la început mi se pare îndeajuns”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 163.

<sup>2</sup> „Intervention à Royaumont”, în *Essais sur le roman*, Gallimard, col. „Idées”, Paris, 1969, p. 16.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 19.



Desigur, nu putem reduce romanele lui Butor, cum ar fi *Modificarea* sau *Petrecerea timpului*, la schemele care le dau naștere, însă aceste scheme, care apar în intrigă, țin în același timp de firul narativ și de țesătura textului care îl poartă.

## Interlimba și intertextul

Între „intertext” și „interlimbă” continuitatea se operează în mod natural. Există într-adevăr un alt tip de „atrakție” decât cea pe care o exercită *infralimba* sau *supralimba*: cea care unește codul de limbaj al unui scriitor nu cu o perilimbă, ci cu utopia altei limbi sau cu un alt uzaj al limbii, în măsura în care acestea au fost deja investite de literatură.

Este cazul lui Ronsard, și, într-un context mai larg, al scriitorilor Pleiadei, care, elaborând o franceză literară elenizată, doreau ca operele lor să beneficieze de prestigiul apartenenței la corpusul antic. La sfârșitul secolului al XIX-lea, poeții francezi ai „școlii romane” – Jean Moréas în special – își clamau identitatea cu o poziționare care îi făcea să scrie nu „în franceză”, ci în codul de limbaj al unei limbi franceze aflate sub atracția corpusului greco-latin. A fost deja cazul poezilor parnasieni, care recurgeau din belșug la latinisme și la elenisme lexicale, sintactice, retorice, inserate într-o formă metrică impecabil de clasică. Duplicitate înscrisă, de exemplu, în chiar numele revistei far al acestei mișcări: „Parnasul/contemporan”<sup>1</sup>.

Într-un cu totul alt context, poeții japonezi din epoca Edo scriau poeme impecabile în ideograme „chinezești” pe care le citeau... în japoneză, însă pe care un chinez putea să le citească în chineză. Acești oameni de litere învățau literatura clasică chinezească, ignorând limba vorbită: „Chineza clasică nu era resimțită ca o limbă străină. Învățarea sa se făcea prin impregnare, prin imersiunea în lectura clasicilor, care erau învățați pe de rost și ale căror fraze deveneau în mod natural tot atâtea modele de compoziție”<sup>2</sup>. Exemplu remarcabil de cod de limbaj colectiv elaborat *între* două limbi; în realitate, nu atât între două limbi, cât între japoneză și *corpusul* poeziei clasice chinezești. Acești poeți nu scriau de fapt nici „în chineză”, nici „în japoneză”, ci „în poezie clasică chinezească”, considerată drept „limba” demnă de poezie. O asemenea practică de scriitură nu era o alegere individuală, ea era inseparabilă de o comunitate discursivă de oameni de litere care se citeau unul pe celălalt, țineau cursuri unui public pentru care stăpânirea acestui tip de poezie era un semn de distincție socială. O relație atât de specială cu interlimba permitea comunității de poeți să-și afirme legitimitatea și deschidea accesul la un altundeva prestigios pe care îl încarna, în această epocă și în această arie geografică, tradiția literară chinezească.

<sup>1</sup> Vom reveni mai pe larg la Parnas în ultimul capitol al acestei cărți, când vom analiza un sonet de José Maria de Heredia.

<sup>2</sup> M.-M. Parvulesco, „Imitation et création littéraire dans la poésie”, EBISU, nr. 19, 1997, p. 80.

## Capitolul 14

### Problema „limbii literare”

Cînd, pentru a denunța codul literar neo-clasic, Victor Hugo scria: „I-am spus [...] Iar fructului de aur: Ești pară doar, biet rod!”<sup>1</sup>, respingerea perifrazelor ce țineau de „stilul elevat” dezvăluia o transformare profundă. Era subminată însăși ideea unui cod literar specializat. Începînd cu secolul al XIX-lea, estetica dominantă vede în „stil” nu un registru de limbă, ca în epoca clasică, ci expresia unei subiectivități absolute. A recunoaște, dimpotrivă, că opera poate fi enunțată într-o limbă „străină”, sau că există resurse de limbaj specifice pentru comunicarea literată, înseamnă să ne îndepărtăm de această concepție a raporturilor dintre scriitor și limbă, dintre literatură și limbă.

### Despre calitatea de limbă

În reprezentarea obișnuită, limba precede literatura precum pietrele preced clădirea care va fi construită cu ele. O limbă este un ansamblu de materiale la dispoziția tuturor, iar literatura un supliment, un „ornament” adăugat unei limbi care este prin natura ei destinată unor activități de comunicare elementare. Această reprezentare este comodă, însă inadecvată: departe de a fi un „ornament” contingent,

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, „Răspuns la un act de acuzare”, *Contemplările*, trad. de Ionel Marinescu, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 158.



## DISCURSUL LITERAR

literatura contribuie la constituirea limbii, conferindu-i calitate de limbă, statut de limbă. Nu există, într-adevăr, o definiție strict lingvistică referitor la ceea ce este limba. După cum amintește J.-C. Milner:

„Cu excepția unor date masive și neșlefuite, nu știm să determinăm în mod sigur și cu acuratețe momentul în care putem spune că două limbi sînt asemănătoare sau diferite [...]. În general, am putea susține chiar că reprezentările generalizante ale lingvisticii au ca efect tocmai ștergerea și chiar golirea de sens a unor anumite diferențe, aparent evidente, dintre limbi [...]. Această problemă este pur sociologică și nu are un statut precis în lingvistică”<sup>1</sup>.

Literatura joacă un rol decisiv în acest proces de delimitare a limbilor. Pentru ca o limbă să se impună ca o totalitate, pentru ca să se contureze frontierele unui spațiu stabilizat, raportat la o comunitate, trebuie să existe referința la un corpus, o arie de folosire restrînsă și prestigioasă, în special o literatură. Producția de *enunțuri de calitate* dă *calitate de limbă* la ceea ce, în cazul contrar, nu ar fi decît o simplă arie de comunicare verbală cu frontiere imposibil de delimitat și supusă unei variații infinite. Comunitatea lingvistică se instituie pornind de la riturile de limbaj ale unei minorități. În acest sens, există cu adevărat o *limbă* începînd cu momentul în care „masa vorbitoare” este dublată de o comunitate de absenți, de un tezaur de cuvinte moarte. Sprijinită pe un corpus literar, limba se susține din enunțuri de calitate, care într-un fel îi scapă. Paradoxal, ceea ce permite existența *unei* limbi este deci un uzaj restrîns, a cărui apartenență la limbă este problematică și față de care lingviștii sînt circumspecți pe bună dreptate. Există astfel o relație esențială între definiția identității unei limbi și existența unei literaturi, în sensul larg, a unui corpus de enunțuri stabilizate, valorizate estetic și recunoscute ca fondatoare pentru societate. *L'Un imaginaire* al limbii se sprijină pe existența unui corpus de opere. Scriitorii, departe de a-l urma, fac parte din definiția lui.

Este ceea ce evidențiază cercetări recente referitor la constituirea limbii franceze. Întorcînd formularea lingvisticii istorice „franceza este latină vorbită”, pentru B. Cerquiglini:

„[...] franceza națională, franceza noastră, nu provine dintr-un teritoriu, ci din literatură. Din această *scripta* prin excelență poetică, cvasi-națională din *Jurămintele de la Strasbourg* (care au rolul de a anunța un stat), interregională dialectală în textele literare care urmează”<sup>2</sup>.

Prin această literatură se elaborează „o limbă franceză ce transcende diversitatea graiurilor, înscrisă în proiectul unei forme comune care, pentru motive politice sau estetice iese din sfera schimbului local cotidian”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Introduction à une science du langage*, Seuil, Paris, 1989, pp. 45-46.

<sup>2</sup> *La naissance du français*, PUF, Paris, 1991, p. 120.

<sup>3</sup> B. Cerquiglini, *op. cit.*, p. 124.

Studiind mai ales *Cantilène à sainte Eulalie*, primul text cunoscut în literatura franceză, Renée Balibar subliniază faptul că această franceză literară constituie „o limbă hibridă”, care „asociază trăsături fonetice și grafice incompatibile la nivel local”, astfel încât „compoziția «supraregională» este incontestabilă”<sup>1</sup>. Aici eterogenitatea mărcilor dialectale din text, departe de a reflecta apartenența autorului la vreun teritoriu, pretinde dimpotrivă a uni variația infinită a uzajurilor. Nu există deci un sistem la bază, iar pe de altă parte enunțuri care îl actualizează, ci o limbă care se constituie ca sistem și se menține prin aparatul care face posibil un ansamblu privilegiat de enunțuri sustrate schimbului cotidian. Literatura nu poate fi considerată drept ceva superfluu pe lângă o limbă deja existentă, identificată și autosuficientă, ci ca o dimensiune constitutivă a identității acesteia. A spune bine dublează actul de a spune, ca o umbră invizibilă și inevitabilă.

În aceeași perspectivă, putem evoca și lucrările sociolingvistice deja vechi despre diglosie, continuându-l pe C. Ferguson<sup>2</sup>. Repartiția funcțională a uzajurilor între o varietate *înaltă* și o varietate *joasă* presupune un fel de îndepărtare originară de ceea ce este considerată a fi limba:

– Pe de o parte, o folosire prestigioasă, relativ rigidă, asociată învățării școlare, unui corpus literar care depășește comunitatea locutorilor nativi și limitele unei sincronii; această varietate *înaltă* joacă rolul de ideal normativ, însoțit adesea de prejudecata că doar ea ar avea pe deplin calitate de limbă.

– Pe de altă parte, o pluralitate de uzajuri de prestigiu redus, învățate în afara contextului școlar și prezente în schimburile conversaționale obișnuite.

Această împărțire între două varietăți nu este un accident regretabil – ca și cum limba ar fi chemată să se reunifice, ca efect al unei acțiuni politice corespunzătoare –, ci este ireductibilă.

Cînd Ronsard și prietenii săi din Pleiadă vor „să illustreze limba franceză”, să-i crească valoarea și renumele, ei trasează un cerc: prin scrierile lor ei măresc valoarea limbii care, pusă astfel în valoare, trebuie să le mărească valoarea propriei lor opere. La rîndul său, fondînd Academia franceză, cardinalul Richelieu dă consistență instituțională sprijinului reciproc dintre unitatea imaginară a limbii și cea a corpului politic. Sprijin cu atît mai puternic cu cît textele fondatoare sînt concentrate într-o singură carte: este bine cunoscut cazul arabei clasice, care coincide cu araba Coranului, sau al germanei de prestigiu (*Hochdeutsch*), consacrată prin traducerea Bibliei în limba țării de către Luther.

Operele nu se mulțumesc așadar să treacă prin canalul limbii; fiecare act de enunțare literară, oricît de derizoriu ar putea părea, întărește limba pe care o mobilizează în rolul ei de limbă demnă de literatură și, dincolo de acest aspect, de limbă pur și simplu. Literatura nu constată pur și simplu o ierarhie intangibilă, ci contribuie la constituirea ei, la întărirea sau la slăbirea ei. Scriind în catalană, și nu în spaniolă, romane a căror intrigă, în loc să descrie o lume rurală dispărută, se

<sup>1</sup> „Eulalie et Ludwig: le génie littéraire”, în *Le gré des langues*, nr. 3, 1992, p. 184.

<sup>2</sup> „Diglossia”, *Word*, nr. 15, 1959.



derulează în Barcelona sau în Valencia secolului XXI, scriitorul respinge, prin alegerea lui, ideea conform căreia catalana nu ar fi decât un dialect rezervat schimburilor lingvistice cu un prestigiu neînsemnat. În momentul în care, în secolul al XIX-lea, un număr de scriitori grupați în jurul lui Frédéric Mistral (1830-1914) au militat pentru renașterea provensalei, ei au fondat pe dată o mișcare literară (Félibrige), dând naștere unor opere (cf. *Mireille*, 1867): nu există limbă veritabilă fără o instituție literară.

## Lingvistica modernă

Estetica post-romantică a desconsiderat atât literatura de gen, cât și codurile specific literare. În acest cadru, chiar ideea de *cod*, de tip de discurs specializat specific literaturii (stilul „nobil”, „elevat”...) sau ideea de *limbă-corporus* impusă drept limbă eminemente literară (chineză pentru japonezii sau coreenii de odinioară, latina pentru occidentali) pun probleme, întrucât acest lucru presupune plasarea instituției pe locul trei, descentralizarea instituției auctoriale, interpunerea a tot atâtea obstacole în calea însușirii limbii prin subiectivitatea absolută a scriitorului. Autorii care la începutul secolului XX au respins ideea unei „limbi literare” au împins până la extremă aceste premise: raportul scriitorului cu limba trebuie să fie un raport unic, nesupus convențiilor; fiecare definește prin stilul său, în mod suveran, ce este literar într-o limbă.

De aceea s-a căutat adesea să se scurtcircuiteze relativa autonomie a unei „limbi literare” prin afirmația că această limbă numită literară exploatează în scopuri proprii aceleași fenomene ca uzajul oral cel mai spontan. Această dorință de a lega uzajurile literare de uzajul cel mai spontan, cel mai „profund” al limbii este semnificativă pentru atitudinea care asociază „eul profund” (Proust) al scriitorului cu limba *sa*. Ea converge astfel cu premisele dominante din lingvistica modernă, care se ține deoparte de literatură. Michel Bréal rezuma în felul următor această atitudine la sfârșitul secolului al XIX-lea:

„Pentru lingvistica modernă, toate formele, din momentul în care sînt folosite, au dreptul de a exista. Ba chiar, cu cît sînt mai schimbate, cu atît sînt mai interesante... Adevărata viață a limbajului este concentrată în dialecte: limba literară, oprită în mod artificial în cursul dezvoltării sale, nu poartă aceeași valoare”<sup>1</sup>.

Lingvistica structurală nu putea retracta această condamnare a literaturii, acuzată că ar duce la extremă efectele nocive ale scrisului. În opinia lui Saussure, „filologia are un punct slab: ea este prea servil legată de limba scrisă și uită de

<sup>1</sup> *Essai de sémantique*, Paris, 1897, p. 276.

limba vie”<sup>1</sup>. Atașamentul față de literatură îl face pe lingvist să analizeze faptele de limbă fosilizate și să ignore faptele noi de limbă. Afirmarea preeminenței oralului, refuzul contaminării descriptivului cu prescriptivul presupun îndepărtarea unui uzaj literar care creează o privire deformată asupra realității sistemului lingvistic, asupra „limbii vii”. De aceea, în anii ’60, gramaticile școlare inspirate din lingvistică au renunțat să-și mai ia exemplele din marii autori, iar anumite dicționare *să supprime orice exemplu literar*.

În materie de date „autentice”, literatura acumulează într-adevăr handicapurile. Presupune o enunțare *decalată* între sursă și receptare; introduce o terță parte în schimbul dintre locutori: instituțiile literare, corpusul de opere prestigioase...; destabilizează omogenitatea sincroniilor menținând, prin memorie, prezența unor structuri muribunde sau moarte; privilegiază uzajuri marginale, în detrimentul celor ale „masei vorbitoare”. Lingvistul nu sfârșește niciodată cu tăiatul capetelor ce cresc la loc din prejudecata literară. El trebuie *a fortiori* să nu poarte interes unei presupuse dimensiuni estetice a limbii. După cum scria Martinet în 1965:

„Nimic nu este mai străin de preocupările lingvistului contemporan, atunci când își propune să surprindă trăsăturile caracteristice unei limbi, ca faptul de a ști dacă această limbă este frumoasă sau urâtă. Și este foarte bine așa, pentru că orice apreciere estetică ar putea să-l determine să ordoneze și să ierarhizeze faptele observate nu în funcție de rolul lor în comunicare, ci după preferințe personale care n-ar avea, în cazul acesta, nici o relevanță”<sup>2</sup>.

Faptul că o limbă dispune sau nu de o literatură ține de contingentele istorice și nu privește sistemul lingvistic propriu-zis:

„Am putut fi tentați de a le numi limbi frumoase pe cele care au servit drept mijloace de expresie scriitorilor și poezilor care căutau să atingă frumusețea, așa cum «Filosofii» noștri căutau claritatea. Și într-un caz și în celălalt am greși dacă am atribui limbii ceea ce nu este decât o reușită personală pornind de la materiale aflate la dispoziția tuturor. O limbă nu poate fi numită frumoasă o dată pentru totdeauna pe motivul că au existat opere literare care au recurs la ea”<sup>3</sup>.

Ceea ce complică problema „limbii literare”, este faptul că aceasta întreține relații privilegiate cu uzajurile sociale apreciate, „corecte”, deși cele două registre nu coincid. În fiecare epocă corpusul literar conține într-adevăr texte care se conformează corectitudinii și altele constituite din uzajuri „deviante”: Rabelais, Mallarmé sau Céline se învecinează cu André Gide sau Voltaire, adică cu scriitori care doresc să atingă o anumită puritate a limbii. Ne aflăm astfel într-o situație

<sup>1</sup> Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, trad. de Irina Izverna Taraban, Editura Polirom, Iași, 1998, p. 29.

<sup>2</sup> *Le français sans fard*, PUF, Paris, 1969, p. 46.

<sup>3</sup> A. Martinet, *op. cit.*, p. 61.



delicată, corpusul care atestă calitatea limbii – operele literare – nefiind în mod neapărat în conformitate cu actul de a vorbi frumos: *L'Un* al limbii se construiește în jurul unei literaturi, unui uzaj restrâns asociat riturilor unei comunități de scriitori, însă această literatură face posibilă, ba chiar reclamă uneori o destabilizare a varietății „înalte” care îi conferă limbii unitatea sa imaginară.

Estetica romantică soluționează în mod drastic dificultatea postulând că fiecare scriitor își construiește limba, independent de limba tuturor. Înscrierea scriitorului în limba comună se produce în acest caz la un nivel mai profund, scriitorii fiind considerați nu drept locutori model – în conformitate cu *le bon usage* – ci drept cunoscători perfecți ai resurselor pe care le oferă limba lor. Această idee a fost susținută în mod constant de stilisticieni:

„Marii scriitori sînt practicieni subtili și uneori și teoreticieni ai limbii (cum este cazul lui Corneille, Voltaire și Baudelaire, cu toții reflectînd asupra limbii) [...]. Putem spune și ce îi caracterizează pe marii stilisticieni – și anume o interiorizare superioară a valorilor de sens ale elementelor din limbă”<sup>1</sup>.

Această idee poate fi cu greu contestată, însă problema pusă de „limba literară” rămîne tot nerezolvată. Dacă fiecare scriitor își construiește idiolectul, cum pot exista într-o societate uzajuri percepute de la bun început drept „literare”?

## Fapte de limbă și modele discursive

Prima precauție care trebuie avută în vedere este de a nu scoate problema în afara istoriei sale, de a nu reflecta la ea doar din interiorul doxei dominante din zilele noastre, cea care vede în creator o instanță ce respinge orice convenție. Dacă luăm în considerare diversitatea istorică și geografică a manifestărilor discursului literar, trebuie să constatăm că în majoritatea locurilor și momentelor operele nu sînt numite literare decît dacă se supun unor coduri recunoscute ca atare, fie că este vorba de un alt idiom asociat unui corpus literar prestigios (chinezesc, grecesc...), sau de supunerea la un uzaj specializat al limbii vernaculare.

Noțiunea de „cod de limbaj” (*cf. supra*, p. 168) nu poate fi deci restrînsă la stilul individual, dacă trebuie să fie validă pentru diversitatea manifestărilor discursului literar. Cînd există codificare de uzajuri literare există un cod de limbaj, însă acordul dintre un anumit cod de limbaj și lumea care construiește opera nu este de același tip. Existența unui cod literar împărtășit și recunoscut a fi astfel este însoțită de prezentarea unor lumi ficționale prestabilite: genul pastoral din secolele al XVI-lea și al XVII-lea reprezintă totodată un cod de limbaj anume și un anumit gen de temă, personaje, situații. Codul de limbaj deosebit de

<sup>1</sup> F. Berlan și A. Sancier, *Rapport d'agrégation de lettres classiques, concours interne*, 1989, pp. 44-45.

convențional din tragedia clasică este pe măsura intrigilor „preformate” în care sînt implicate personaje înalte.

Primul fapt evident este că limbile dispun de marcatori specializați în cuprinderea dacă nu literară, cel puțin estetică a lumii. În franceză, pe lângă folosirea unor anumite timpuri (trecutul simplu...) sau a anumitor valori temporale (imperfectul conclusiv, *acum* + imperfect...), există un ansamblu diversificat de fenomene lingvistice pe care Jean-Claude Milner, de exemplu, le-a numit „non-clasificanță”: grupuri nominale cu articolul nehotărît alăturat unui substantiv nenumărabil (*o apă limpede, un ulei parfumat, o carne albă...*), diverse serii de adjective (*rozaliu, purpuriu, vișiniu, azuriu...*) sau sintagme prepoziționale prestabilite (*de smarald, de abanos...*) „care desemnează culori marcate subiectiv, fie reprezentînd o nuanță ce nu poate fi situată pe spectru, fie trimițînd mai degrabă la o impresie a observatorului decît la proprietatea unui obiect”<sup>1</sup>. Milner subliniază că „în anumite cazuri aceste elemente au valoarea unor semne convenționale pentru scrierea literară: totul se petrece ca și cum – date fiind anumite condiții din societate – literarul nu ar putea fi atins fără folosirea unor anumiți termeni, această folosire fiind, la rîndul ei, suficientă pentru a produce literarul”<sup>2</sup>.

Aceeași situație este și în cazul anumitor forme de plural (*nisipurile deșertului, depărtările, valurile...*). Pentru *nisipurile*, de exemplu, interacțiunea dintre substantivul „nisip” și plural modifică profund referentul termenului „nisip”, orientîndu-l spre folosiri literare. Cum nisipul nu posedă o formă în sine, cuantificarea lui dă naștere la diverse efecte de sens, în special cel al unei cantități nedeterminate, al unei entități cu contururi imprecise: „absența unei delimitări cantitative suscită interpretarea de tip «vag», «infinitudine», «imensitate»... Acest lucru justifică apariția termenului *nisipurile* în enunțurile literare în care sînt privilegiate în mod special descrierile panoramice de peisaje, ideea de căutare eternă, de rătăcire și de desfășurare a impresiilor tulburătoare ale personajelor”<sup>3</sup>.

Aceste fapte de limbă nu sînt rezervate literaturii (publicitatea recurge din plin la ele), însă întrețin relații privilegiate cu literatura. Cei care folosesc acești marcatori nu pretind în mod neapărat că dau naștere unei opere literare, însă este clar că aceasta nu se dezvoltă pe o limbă care i-ar fi indiferentă.

Un alt tip de fenomen ce permite explicarea faptului că nu putem să nu ținem cont de „limba literară”: producția literară, fie că vrea sau nu, are tendința, acumulîndu-se, de a produce fascicule de trăsături lingvistice care marchează apartenența la literatură, la anumite genuri sau poziționări. În următoarele două fragmente de roman, care rămîn foarte diferite, fiind despărțite de un secol, percepem cu ușurință asemenea mărci ale apartenenței:

<sup>1</sup> *De la syntaxe à l'interprétation*, Seuil, Paris, 1978, p. 322.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 330.

<sup>3</sup> Maria Jarrega Jomeer, *Le rôle du pluriel dans la construction du sens des syntagmes nominaux en français contemporain*, thèse de linguistique, Université de Paris X, 2000, p. 235.



(1)

„Pe pajiștile învăluite într-o brumă lichidă, avea loc defilarea alertă a vânătorilor. Deodată, pe cerul ca perla, o fișie portocalie străbătu orizontul și totul fu un țipăt: – Soarele!

Pe dată limbile se dezlegară; surîsul înlocui pe buzele feminine grimasa mohorâtă imprimată de aurora umedă de septembrie”<sup>1</sup>.

(2)

„Cele două Marii erau văduve. Soțul Mariei A murise cu vreo zece ani înaintea ei. Pur și simplu, dintr-o dată. Plămîinii. Fumător înveterat. Nepotul său a spus – unchiu-miu s-a apucat de spus povești baroce. Și a doua zi s-a stins. Calvarul Mariei A a început în acea zi. Fiindcă a tot stat în picioare servind invitații de parcă ar fi fost o nuntă, i se făcură crăpături în tălpi care nu s-au mai cicatrizat niciodată din cauza diabetului. În acea zi copilul care nu mai era copil a comis toate transgresiunile...”<sup>2</sup>.

Avem aici două începuturi de capitol: primul, extras dintr-un roman monden de la începutul secolului XX, aparține literaturii comerciale; al doilea este un roman contemporan pe care Bourdieu l-ar considera ca făcînd parte din producția „restrînsă”, noncomercială. Primul a fost publicat de un mare editor parizian, celălalt de o mică editură elvețiană. Desigur, cele două fragmente nu mobilizează aceleași mărci de apartenență la literatură: trecutul simplu și imperfectul, antepunerea adjectivelor, un anumit lexic („ca perla”, „străbătu”...) etc. în cazul primului; construcțiile nominale, absența punctuației, substantivul cu inițială majusculă („Maria A”), folosirea liniei de dialog pentru discursul direct, amestecul de trecut simplu cu perfectul compus în cazul celuiilalt. Însă orice persoană familiarizată cît de puțin cu lumea scrisului percepe de la bun început aceste două texte ca fiind „literare”.

Referitor la incipitul din *Libéra* de R. Pinget (a se vedea *supra*, p. 82), Gilles Philippe<sup>3</sup> vorbește tocmai despre „tiparele discursive” care ar interveni în lectura operelor literare. Prin acestea el înțelege:

„[...] reprezentările imaginare ale mai multor tipuri de producere a limbajului, ale căror trăsături specifice au fost fixate de tradiția literară într-un fel de stereotip. Descifrarea textelor romanești se bazează de fapt, în primul rînd, pe recunoașterea acestor «tipare» și necesită o competență interpretativă specifică”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Eugène Joliciere, *L'Ève*, Alphonse Lemerre, Paris, 1908, p. 59.

<sup>2</sup> Esther Orner, *Petite biographie pour un Rêve*, Métropolis, Genève, 2003, p. 20.

<sup>3</sup> D. Maingueneau și Gilles Philippe, „Les conditions d'exercice du discours littéraire”, în E. Roulet și M. Burger (ed.), *Les modèles du discours au défi d'un „dialogue romanesque”*, Presses Universitaires de Nancy, 2002, pp. 351-378.

<sup>4</sup> pp. 366-367.

Cititorul este capabil să recunoască un ansamblu de trăsături de limbaj co-orientate către același model discursiv. În cazul incipitului din *Libéra* ar exista astfel trei tipare amestecate: cel al discursului vorbit, cel al scrisului narativ și cel al monologului interior; pentru a descifra un asemenea text „cititorul distribuie mărcile de limbaj ale textului legându-le de cutare sau cutare tipar, adică în conformitate cu o competență specială și cu alegeri interpretative punctuale: cutare marcă de la început din *Libéra* va fi percepută de unii ca mai degrabă «vorbită», de alții ca mai degrabă «endofazică», în funcție de fascicolul de fapte cu care au asociat-o”. De exemplu, ipoteza că în acest incipit ar exista un monolog interior ar fi legată de faptul că pot fi recunoscute aici fascicule de mărci „utilizate în mod convențional pentru a reprezenta discursul endofazic”<sup>1</sup> în roman începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea. Această competență „provine, în mare parte, dintr-o cunoaștere a formelor luate de-a lungul istoriei literaturii de codificările stereotipizate ale diferitor moduri și tipuri de discurs. Așadar putem să ne fixăm ca program de cercetare, dincolo de rolul acestei competențe în procesele lecturii, analiza și istoria stereotipiilor discursive în proza românească”<sup>2</sup>.

Cu alte cuvinte:

„[...] textele nu sînt pe deplin lizibile decît dacă am citit *deja* alte texte, dacă regăsim în ele convenții întîlnite deja în altă parte. Un text literar funcționează din momentul în care recunoaștem în el jocul tipurilor de scriitură convocate. Pe scurt, o descriere lingvistică pertinentă a unui text românesc nu se poate dispensa de istoria codificărilor literare, avînd în vedere că ea este cea care justifică o parte a caracteristicilor de limbaj observabile. Se poate întîmpla ca autorul unui text să fie pe deplin conștient de faptul că mărcile specifice pe care le folosește pentru a reprezenta cuvîntul interior, de exemplu, sau discursul vorbit sînt într-o anumită măsură construcții ale tradiției literare și că ele sînt, în consecință, convenționale și supuse variațiilor. De cele mai multe ori, naivitatea sa este bună, iar el consideră, în parte pe bună dreptate, că cititorul descifrează mărcile care îi sînt propuse spre interpretare prin comparație directă cu propria sa experiență referitoare la cuvîntul interior sau la discursul vorbit. În toate cazurile, el joacă pe acest «univers de așteptare» de limbaj constituit de patronul discursiv”<sup>3</sup>.

Nu vom intra în detaliile unui astfel de program de cercetare, însă din el reiese faptul că există „o serie limitată de feluri de a vorbi care îndeplinesc funcția de semnale ale statutului «literar» al discursului care le conține (tipuri lexicale bineînțelese, dar și discursive – cum ar fi recurgera frecventă la diverse figuri sau la stilul indirect liber –, sau gramaticale, ca sertarele temporale nefolosite în oral sau folosirile neuzitate ale anumitor sertare verbale vivace, cum ar fi imperfectul sau prezentul)”. Din această perspectivă, stabilizarea anumitor mărcări în același patron literar „face ca, pentru orice cititor cunoscător, enunțuri cum ar fi «Ea știa

<sup>1</sup> p. 368.

<sup>2</sup> p. 367.

<sup>3</sup> p. 368.





## DISCURSUL LITERAR

acum teribilul secret» sau «Soare gît sugrumat» să pară a izvorî din patronul literar narativ și respectiv poetic”<sup>1</sup>. Aceste tipare sînt de un ordin diferit față de codificarea registrelor, „stilurilor” din epoca clasice, însă sînt fără îndoială o versiune modernă a unui proces constant, cel care va distinge întotdeauna un anumit număr de uzajuri „literare”.

În momentul în care nu luăm în considerare doar ceea ce scriitorii pretind a face, ci și realitatea funcționărilor discursive, un șantier considerabil se deschide întru cercetare. În secolul al XIX-lea legitimarea creației literare a cerut, dat fiind contextul istoric, ca individul creator să fie pivotul întreprinderii estetice, ca fiecare scriitor, în singularitatea stilului său, să reinventeze, într-un fel, relațiile dintre limbă și literatură. În realitate, lucrurile se întîmplă ca și cum constrîngerile de diverse tipuri, care ar trebui analizate cu precizie, i-ar face pe producătorii de texte literare să pună la vedere mărci de apartenență: apartenența textului la corpusul literar, apartenența partenerilor comunicării (scriitor și public) la instituția literară, avînd ca terță parte diversele tipuri de evaluatori pe care le implică. Acest lucru rezultă fără îndoială dintr-o ajustare între constrîngerile de ordin social și cele de ordin cognitiv.

---

<sup>1</sup> p. 370.

## PARTEA A CINCEA

# **Mediu și genuri de discurs**



## Capitolul 15

### Despre mediu

A aborda literatura din perspectiva discursului literar înseamnă și a păstra o anumită distanță față de reprezentările pe care le impun implicit antologiile literare, juxtapunând fragmente de opere fără a le raporta la locul care le-a făcut posibile:

„Poezia cîntată din Evul Mediu sau din secolul al XVI-lea: o pagină; teatrul din secolul al XVII-lea clasic: un text ce poate fi decupat după pofta inimii. Evacuat concomitent tot ceea ce privește funcționarea enunțurilor în cadrul practicilor discursive eterogene: *Iliada* este tratată ca și cum ar aparține aceleiași formații discursive ca *Decameronul*, la rîndul lui asociat, fără nici o precauție, romanului naturalist sau povestirii kabile. În spațiul abstract definit de noțiunea de text literar, totul este «text», iar manualul școlar, care prezintă pe rafturile sale paginile eterne din toate timpurile, nu face decît să ducă la bun sfîrșit operația de muzeificare de care se face responsabilă întreaga critică”<sup>1</sup>.

Un reproș a cărui amploare trebuie totuși relativizată: este în firea literaturii să nege factorii care au făcut-o posibilă, să stabilească corpusurile, panteonurile. Nu există muze fără muzee. Desigur, operele apar într-un anume loc,

---

<sup>1</sup> C. Duchet (coord.), *Sociocritique*, Nathan, 1979, p. 212.

## DISCURSUL LITERAR

însă trebuie să ținem seama de pretenția lor constitutivă de a nu se închide într-un teritoriu.

Istoria literară tradițională era interesată mai puțin de câmpul literar și mai mult de detaliile biografice și de expresia mentalităților colective din opere, însă ea nu a neglijat niciodată în întregime condițiile instituționale ale literaturii. În schimb, interesul pentru suportul material al enunțării este de dată recentă. Desigur, nu au lipsit erudiții care au studiat tehnicile de imprimărie, însă „literarii” puri, cei care își asumă responsabilitatea interpretării operelor, luau în considerare mai mult povestirile decât tehnicile tipografice, romanele formate din scrisori decât sigiliile din ceară sau obiceiurile de livrare a corespondenței. Totuși, dacă vrem să ne imaginăm apariția unei opere, relația sa cu lumea în care apare, nu o putem separa de modurile sale de transmitere și de rețelele de comunicare. Acesta este unul dintre leit-motivale „mediologiei” lui Régis Debray:

„Este întotdeauna util să corelăm o formă literară cu modul transmiterii ei materiale. În Franța, arta epistolară, de la Madame de Sévigné la Marcel Jouhandeau, se naște odată cu poșta și moare o dată cu telefonul. Romanul-foileton, de la Eugène Sue la Simenon, se naște odată cu cotidianul, este favorizat de tipărița rotativă și periclitat de imagine-și-sunet”<sup>1</sup>.

Transmiterea textului nu vine după producerea sa, felul în care se instituie din punct de vedere material este parte integrantă din sensul său.

În prelungirea cercetărilor sale referitoare la istoria ideilor, Régis Debray introduce în 1991 „mediologia”<sup>2</sup>:

„Mediologia are drept scop, prin intermediul unei logistici a operațiilor de gândire, să ajute la clarificarea acestei tematici arzătoare, indecidabile și decisive numită fie «puterea cuvintelor», fie «eficacitatea simbolică» sau «rolul ideilor în istorie», după caz – dacă sîntem scriitor, etnolog sau moralist... Ea se vrea a fi studiul medierilor prin care «o idee devine forță materială»”<sup>3</sup>.

A studia „gîndirea” din această perspectivă, va însemna să luăm în considerare „ansamblul material, determinat din punct de vedere tehnic, al suporturilor, raporturilor și mijloacelor de transport care îi asigură, în fiecare epocă, existența socială”<sup>4</sup>. Trebuie așadar să-i „redăm actului de discurs materialele”, să „potrivim suportul sub urmă, rețeaua sub mesaj, corpul constituit sub corpul textual”, astfel încît „să instalăm heteronimia în inima evenimentelor discursive”<sup>5</sup>. Mediologia are deci rolul de a ține cont de elemente foarte diverse:

<sup>1</sup> R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris, 1992, p. 314.

<sup>2</sup> *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris, 1991.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 14.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 17.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 8.



„O masă la care se mănâncă, un sistem de educație, o cafenea, o strană de biserică, o sală de bibliotecă, o călimară, o mașină de scris, un circuit integrat, un cabaret, un parlament nu sînt făcute pentru «a difuza informația». Nu sînt «mijloace de comunicare în masă», însă intră în cîmpul mediologiei în calitate de locuri și mize ale difuzării, vectori de sensibilitate și matrițe de sociabilitate. Fără cutare sau cutare dintre aceste «canale», cutare sau cutare «ideologie» nu ar fi avut existența socială pe care i-o cunoaștem”<sup>1</sup>.

Citind acest text nu putem să nu remarcăm alunecarea care are loc: de la problema mediului ajungem la cea a locurilor asociate cu anumite genuri de discurs. Din momentul în care un anumit gen de discurs presupune un anumit dispozitiv material de comunicare, este implicat ansamblul configurărilor de gestiune a cuvîntului. Ne apropiem aici de o problemă specifică analizei discursului.

Nu se poate deci afirma cu siguranță că această mediologie ar putea deveni o disciplină autonomă, însă este incontestabil că mediologiile materiale nu se adaugă textului ca o circumstanță contingentă: ele intervin în chiar constituirea „mesajului” său.

## Oral și scris: o opoziție prea simplă

Din momentul în care cuvîntul *literatură* face el însuși referire la un mediu, alfabetul fonetic, domeniul pe care privirea mediologică se oprește cu predilecție, este opoziția tradițională dintre oral și scris. Însă aceasta dă naștere la echivocuri, în măsura în care ea amestecă distincții situate pe planuri diferite:

– Între enunțurile *orale* și enunțurile *grafice*: aici se opun două medii de transmitere, undele sonore și semnele grafice (pe papirus, tăblițe, hîrtie...). Literatura nu se transmite în mod neapărat prin codul grafic. Însă în literatura numită orală vom distinge cazul literaturilor în societățile care nu cunosc scrisul (cf. indienii din Amazonia) și cel al literaturilor din societățile care asociază oralul și grafia (cf. Evul Mediu).

– Între enunțurile *dependente* și enunțurile *independente de contextul non-verbal*. Este distincția clasică dintre enunțurile proferate pentru un destinatar plasat în același mediu fizic ca și enunțatorul și enunțurile decalate, concepute în funcție de un co-enunțator în imposibilitatea de a accede la contextul enunțatorului. Pe de o parte enunțurile în care abundă indicatorii paraverbali (mimica în special), redundanțele și elipsele, reperajele față de situația de enunțare (ambreierea lingvistică), cele în care co-enunțatorul poate în orice moment să acționeze asupra enunțării în curs; de cealaltă, enunțurile care pretind a fi autosuficiente, care tind să construiască un sistem de reperaje intratextual. În formele sale dominante, literatura este astăzi asociată cu enunțurile independente

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 15.

față de context: cititorul sau spectatorul nu au nici o putere asupra operelor care au fost produse într-un cu totul alt mediu decât cel al receptării lor.

– Între enunțurile din *stilul scris* și enunțurile din *stilul vorbit*. Există tendința de a identifica enunțul oral cu enunțul dezlânat, redundant sau eliptic. Or, un text literar imprimat, independent de context poate foarte bine să prezinte caracteristicile enunțului oral dependent de context (stilul „vorbit”). Facem referire la anumite romane de Giono, Céline sau, într-un alt registru, la San Antonio, care exhibă un narator nedistanțat, în timp ce nu există nici un contact direct între autor și cititor. În acest caz, efectul dorit rezultă chiar din tensiunea dintre distanța pe care o implică mediu și proximitatea dintre narator și cititor implicată de acest tip de narațiune.

– Între enunțurile *mediatizate* și enunțurile *nemediatizate*. Chiar orale, enunțurile literare sînt deosebit de constrînse instituțional. Acest lucru se manifestă în caracterul mediatizat al enunțării lor. Individul care le exprimă nu intervine în nume propriu, ci în calitate de scriitor investit de rolurile sociale legate de exercițiul diverselor ritualuri ale literaturii. Fenomen consacrat de posibilitatea pseudonimului: cititorul nu este confruntat cu Henri Beyle, ci cu autorul care semnează „Stendhal”.

– Între enunțurile *stabile* și enunțurile *instabile*: un enunț oral nu este în mod obligatoriu instabil; depinde de statutul său pragmatic. Literatura, orală sau grafică, este strîns legată de stabilizare. Însă stabilizarea poate fi asigurată în diverse moduri. Astfel, o corporație de poeți poate dezvolta procedee mnemotehnice sofisticate. Versificația joacă un rol esențial în acest efort de stabilizare a enunțurilor. Important nu este atît caracterul oral sau grafic al enunțurilor, cît înscrierea lor într-un spațiu simbolic protejat. Enunțul literar este garantat în materialitatea sa de către comunitatea care îl controlează. El își proclamă o filiație și se deschide către o serie nelimitată de repetiții. Prins în memorie, cea din care vine și cea în care este destinat să intre, el aparține de drept unui corpus de texte consacrate. În timp ce în literatura orală înregistrările pe magnetofon revelează variații importante în diversele recitări ale unui poem de către același cîntăreț, acesta din urmă pretinde că recită de fiecare dată „aceeași” operă<sup>1</sup>. Nu are, fără îndoială, aceeași concepție despre identitatea unei opere ca un scriitor european din secolul XXI, însă își asociază bine enunțarea unei exigențe de stabilitate.

## Interpretarea orală

În mod spontan, scrierea fonetică este considerată ca o simplă reprezentare a oralului. În realitate, după cum au arătat numeroase lucrări<sup>2</sup>, scrisul are o logică

<sup>1</sup> Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, 1960, pp. 20-29.

<sup>2</sup> A se vedea în special Jack Goody, *La raison graphique*, trad. fr., Minuit, Paris, 1979.



proprie care a modificat radical funcționarea discursului, a gândirii și a societății. Trebuie să distingem aici două etape: scrisul și tiparul, al doilea măbind considerabil efectele celui dintâi.

În loc să considerăm literatura scrisă ca pe o simplă fixare a literaturii orale, trebuie deci să le recunoaștem eterogenitatea regimurilor. Forme multiple ale enunțării literare scapă categoriilor noastre moderne, fasonate de mai multe secole de dominație a textului imprimat. De exemplu, recitarea epopeilor în societatea grecească sau în Evul Mediu nu ține nici de teatru, nici de lectura propriu-zisă. Lucrările lui Milman Parry în 1920 au stabilit că epopeile tradiționale (în primul rînd *Iliada* și *Odiseea*) aveau la bază repetiția structurilor ritmice și semantice („stilul formular”). Aceste „formule”, cum ar fi caracterul stereotipat al numeroase bucăți (povestiri de bătlaii, portrete de eroi, cataloage de obiecte etc.) sînt strîns legate de constrîngerile mnemotehnice: nu se pot rememora texte lungi decît dac  anumite structuri revin în mod constant.

Și invers, narațiunea scrisă a putut să se elibereze de sub tutela formulelor și versurilor deoarece textul nu mai trebuia memorat pentru a fi recitat. Putea fi citit în particular, lectura putea fi întreruptă în orice moment. Pentru Paul Zumthor:

„Scrisul face posibile (și presupune adesea) jocuri cu mască, o disimulare dac  nu chiar o minciună, după cum (sau inclusiv) propune, cel puțin fictiv, o globalitate textuală [...]. Interpretarea orală presupune o traversare a discursului de către memorie, întotdeauna aleatorie și înșelătoare, deviantă într-un fel; de unde rezultă variațiile, modulările improvizate, recrearea a ceea ce a fost deja spus, repetitivitatea: nu se poate percepe o globalitate, cu excepția cazului în care mesajul este foarte scurt. Interpretarea, mai mult decît lectura, este o situație reală: circumstanțele care o însoțesc o constituie. Receptarea mesajului antrenează mai mult sau mai puțin toate registrele senzoriale”<sup>1</sup>.

Literatura orală nu transmite un sens decît dac  îl exprimă prin intermediul ritmului; vocea posedă densitate, atinge toate registrele senzoriale ale auditorilor pentru a suscita comuniunea. Sîntem foarte departe de literatura tipărită. În secolul al XVII-lea, cînd Bossuet făcea elogiul Alteței sale sau marelui Cond , se adresa familiei sau curții, adică mediului pe care îl frecventase cel stins din viață, el suda imaginar comunitatea apropiaților defunctului cu ocazia comemorării sale. Cînd aedul grec recita o epopee, el se adresa unui grup social care, se presupunea, avea aceleași valori cu cele ale eroului. Prin declamarea sa, el îi confirma fiecăruia statutul social. Revendicînd o anumită autoritate prin spusele sale, el îi atribuia auditoriului său o identitate.

Am evocat mai sus predicile din secolul al XVII-lea, care au fost totuși enunțate într-o societate care cunoștea tiparul. De fapt, nu putem opune într-o

<sup>1</sup> „Pour une po tique de la voix”, în *Po tique*, nr. 40, 1979, pp. 520-521.

manieră simplistă societăți cu literatură orală și societăți cu literatură scrisă. Trebuie să distingem patru tipuri de situații:

- societăți cu literatură pur orală;
- societăți în care oralitatea coexistă cu scrisul (de exemplu, Evul Mediu);
- societățile în care domină literatura scrisă, însă în care oralul joacă încă un rol important (Europa clasică, de exemplu);
- societățile în care oralul însuși, datorită unei tehnologii corespunzătoare (discuri, casete, cinema...), poate fi, de asemenea, decalat: este și el, la rândul lui, cuprins de o formă de „scriitură”. Însă fenomene cum ar fi teatrul sau recitalurile de cîntece atestă permanența, într-un cadru foarte diferit, a unor forme de interpretare orală.

### Oralitate, narațiune, autor

Modul de compunere a operelor depinde la rândul lui de caracterul oral sau scris al enunțării lor. Într-o epopee tradițională auditoriul nu are posibilitatea de a parcurge arhitectura textului dintr-o privire suverană, fiind vag conștient de structura de ansamblu. De aici o compoziție care astăzi ne poate părea prolixă, tendința de a organiza povestirea în jurul unei succesiuni de episoade marcante. Mai aproape de noi, romanul foileton din secolul al XIX-lea ce se dezvoltă în fragmente scurte în cotidiene implica o structură narativă fărâmițată cu un suspans adus fără încetare în prim plan: cititorul nu trebuia să cunoască decît foarte puțin episoadele precedente.

În Antichitate, modelul unei acțiuni liniare a cărei tensiune urcă pînă atinge o culme, înainte de deznodămînt, s-a impus prin intermediul teatrului, ale cărui piese erau scrise. În cazul epopeii, este imposibil să i se construiască o structură centrată, să se realizeze o unificare stilistică și tematică riguroasă, să se înlănțuie cronologic multiplele sale episoade fără a recurge la scris. Prezența unor personaje puternic tipologizate îi este necesară pentru a i se asigura continuitatea povestirii dincolo de eterogenitatea episoadelor: o compoziție prolixă nu poate tolera un număr mare de subtilități psihologice. La polul opus, personaje precum Emma Bovary sau Prințesa de Clèves nu pot fi disociate de o istorie unică, nu se pot înscrie în vaste cicluri narrative. Literatura orală manifestă deci o predilecție pentru personaje ample, cu fapte memorabile: fapte totodată demne de a fi povestite și ușor de ținut minte, capabile să structureze esențializat experiența comunității și să intre în structuri textuale pregnante.

Din momentul în care istoria povestită este în mare deja cunoscută de către public și nu poate fi raportată la o sursă unică și identificabilă, din momentul în care există scheme formulare care tolerează variații în funcție de circumstanțele interpretării, nu ne putem aștepta să întîlnim „opera” și „autorul” în accepția pe care o acordăm noi astăzi acestor termeni. Într-un univers dominat de oralitate, autorul reactualizează, în funcție de circumstanțe specifice, un lucru pe care l-a



auzit recitat de alții, el întrețese bucăți (formule, liste, episoade...) preexistente. Aici primează necesitatea de a stabili un contact cu auditoriul, și nu de a dezvolta un text autonom, o rețea de trimiteri intratextuale. Fiecare recitare constituie o interacțiune între recitator, memoria sa, publicul său imediat, memoria acestui public. Noțiunea de originalitate sau cea de creație dobîndesc un sens foarte diferit. Actul de narare nu poate fi separat în aceste condiții de istoria narată. Nu există pe de o parte bătălii, iar pe de cealaltă un mod de a le povesti, ci două fațete ale aceluiași proces. Bătălia marchează conflictul dintre două universuri de valori, iar entuziasmul sau plîngerea recitatorului sînt vehiculate de aceste valori ce contribuie la sudarea comunității. Discursul se sprijină pe ele și totodată le sprijină, se mișcă pe orbita unei înțelepciuni imemoriale: proverbe, locuri comune de tot felul sînt presărate peste tot în text pentru a-i surprinde și prezenta morala.

Mai aproape de noi, un dramaturg ca Lope de Vega (1562-1635), care ar fi scris cam 1500 de piese (dintre care mai puțin de 500 ne-au parvenit), se apropie și mai tare de menestrelul medieval. O parte esențială a muncii sale constă în a întrețese în mii de moduri șiruri de versuri mai mult sau mai puțin prefabricate. Necesitate ea însăși legată de constrîngerile impuse actorilor de a memora un repertoriu mereu schimbător.

## Scrisul

Trecerea la literatura scrisă modifică acest sistem. Publicul este din nou împărțit, de data aceasta în cei care știu să citească și cei care nu știu. Scrisul permite lectura individuală și, la celălalt pol, nemaiercînd constrîngerii asupra memoriei, o creație mai individualizată, scoasă de sub tutela modelelor colective. El dă naștere astfel unei concepții diferite asupra textului care, în loc să suscite în mod obligatoriu o adeziune imediată, poate fi analizat global și confruntat cu el însuși. Distanța care se stabilește astfel deschide calea comentariului critic. În aceste opere devenite relativ autonome față de sursa care le-a creat, cititorul poate să-și impună modul de consum, propriul ritm de însușire a lor.

Cum textul poate să circule de acum înainte departe de sursa lui, să întâlnească un public imprevizibil fără a suferi modificări, va exista tendința de a-l raporta și mai mult la el însuși, de a-l structura și mai bine. Ne vom putea dispensa de un corp de profesioniști ai memorizării și recitării. Se vor ivi, în schimb, alte comunități, legate de alte instituții: cei care arhivează, cei care comentează, cei care copiază, cei care asigură circulația... Stocarea permite de asemenea confruntarea diferitor opere, stabilirea de principii de clasare (pe teme, pe genuri, pe autori...), definirea unui corpus, a unui patrimoniu de opere considerate drept canonice.

Nu trebuie să oitem distincția dintre diversele tipuri de scris: hieroglifa sau ideograma implică un alt gen de societate, un alt mod de circulare a enunțurilor, o altă repartiție a puterilor și o altă concepție a semnului decît cele

implicate de alfabetul fonetic. Dependența față de o comunitate de scribi închisă în incinta unui palat nu este la fel de puternică în cazul scrierii fonetice. Cu aceasta din urmă sensul are tendința de a deveni autonom, de a fi perceput ca expresia pură a unei gândiri. În schimb, într-o ideogramă sau o hieroglifă, sensul rămâne parțial imersat în imaginea care difuzează un întreg ansamblu de semnificații transversale. Există în acest caz un conflict latent între caracterul închis al semnului grafic, perfecțiunea sa evocatoare și dinamica enunțului, care păstrează o parte din puterea sa evocatoare, care nu separă complet semnul de lume. Dimpotrivă, scrierea fonetică este într-un fel aspirată către sens, pretinzând a-și șterge propria materialitate.

Literatura a întreținut relații dificile cu scrierea fonetică care o transmitea. Detașarea radicală a gândirii de lume, eliziunea corpului care vorbește și cântă, respingerea valorilor magice ale enunțării stau împotriva tendințelor literaturii, care conferă adesea o putere aproape religioasă enunțării sale, care aspiră să reconcilieze cuvintele și lucrurile, să convertească semnele în fragmente de lume. În zadar s-a constituit literatura occidentală pe scrierea fonetică, ea a păstrat până în secolul al XIX-lea prestigiul retoricii, adică a cuvântului viu, adresat unui auditoriu prezent. De altfel, formele literare cele mai „scrise” n-au încetat să privească nostalgic către acest Altceva care ar fi o scriere de prezență și nu doar de reprezentare a gândirii. De aici numeroase tentative de a crește valoarea estetică și puterea de sugestie a scrisului: prin varietatea grafiilor (scrierea uncială, gotică, capitală...) sau prin imagine (fie că ne gândim la arabescurile din manuscrise sau la experiențele unice, cum ar fi caligramele lui Apollinaire).

## Tiparul

Tiparul a potențat efectele scrisului<sup>1</sup>. Oferind posibilitatea de a tipări un număr considerabil de texte perfect identice, el a dat o autonomie și mai mare cititorilor care nu mai erau dependenți de atelierele de copisti. Scăzând costurile de fabricare, scurtând termenele de difuzare, ea a permis apariția unei adevărate piețe a producției literare, creînd de asemenea idealul unei educații universale, prin accesul tuturor la același corpus de opere.

Cum autoritatea politică supune tiparul unei reglementări stricte, opera este raportată la un editor care are un nume și o adresă, la un scriitor care trebuie să fie garant pentru conținutul ei, însă care în schimb se consideră proprietar al unui text cu drepturi inviolabile. Varietății manuscriselor i se opune stabilitatea unui text calibrat în întregime, uniform, în care cititorului îi revine sarcina de a-și trasa propria cale. Nu mai există, ca în manuscrise, urma mîinii, scrisul copistului care să individualizeze textele (greșelile sale, momentele de neatenție, de oboseală,

<sup>1</sup> În ceea ce privește subiectul tiparului, trimitem la lucrarea lui H.-J. Martin și R. Chartier (coord.), *Histoire de l'édition française*, Promodis, Paris, 3 vol., 1982.



urma originii sale geografice...). În loc de o variație continuă, avem de-a face cu un obiect inalterabil și închis, ca autorul pe care îl presupune.

Tiparul potențează efectele scrisului și pe planul temelor. Personajul individualizat, analiza psihologică detaliată însoțesc un autor care scrie într-un loc retras, separat de cititorul care este la fel de izolat. Cititorul care citește în ritmul său, care circulă în text pentru a compara episoade, este capabil să interpreteze comportamentele personajelor dincolo de prezentul imediat. Înțelegem de ce romanul își datorează apogeul tiparului; datorită lui, el are posibilitatea de a apela la registre multiple, de a repartiza voci și puncte de vedere în spațiul textual.

În poezie, se produce o autonomizare progresivă a sonorităților, ieșind încetul cu încetul de sub tutela narativității. Când enunțarea de referință a poemului rămâne lectura cu voce tare pentru un grup de aleși (salon, cerc de apropiați...), atenția se concentrează pe echivoc, pe jocurile de cuvinte ingenioase, pe „concetti”. Din momentul în care poemul este destinat mai întâi privirii, tinzând să fie acel „bloc calm căzut aici dintr-un dezastru obscur” de care vorbește Mallarmé, elementele tipografice pot să profite cu ușurință unele de celelalte. Vorbind despre tipar ne aflăm la o distanță considerabilă de aedul grec sau de bardul celtic: fantasma morții autorului, a dispariției sale în spatele textului său terminat poate să învie. Triumful figurii autorului este într-adevăr corelat cu dispariția vocii sale:

„Opera pură implică dispariția elocutorie a poetului, care cedează inițiativa cuvintelor, mobilizându-le inegalitățile într-un conflict; ele se aprind cu reflexii reciproce, ca o urmă virtuală de focuri pe pietre, înlocuind respirația perceptibilă cu vechiul suflu liric sau cu o direcție personală și entuziastă a frazei”<sup>1</sup>.

Această detașare a textului de oralitate influențează și teoriile literare. Nu ne putem imagina structuralismul într-o societate în care ar predomina literatura orală. Evenimentul sonor pe care îl constituie interpretarea orală face improbabilă ideea disocierii dintre text și context, cuprinderea spațială a operei. Ideea unei intenționalități pur estetice a literaturii acceptă cu greu oralitatea, care creează un contact, educă și întărește identitatea grupului reactualizând un patrimoniu de legende și de cunoștințe. Tiparul, dispunând de semne invariabile pe spațiul alb al unei pagini identice cu altele, pare a abstrage textul din orice proces de comunicare imediată și permite revendicarea unei literaturi „pure”.

## Efectele editării textului

La începutul secolului al XVI-lea se tipărea cu caractere italiene (romane sau italice mai ales) operele latinești clasice. Pentru celelalte tipuri de texte se foloseau variante ale caracterului gotic: literă „de formă” pentru operele religioase,

<sup>1</sup> S. Mallarmé, *Oeuvres*, Gallimard, „La Pléiade”, 1945, p. 366.

literă „bastardă” pentru operele în franceză. Caracterele variaua deci în funcție de tipul de enunț. Însă încetul cu încetul sa va impune un singur tip de caractere (*Gargantua* în 1534 este publicat în caractere gotice bastarde, apoi retipărit în romane în 1542). Această evoluție duce la universalizarea discursului față de gândire: de acum înainte, oricare ar fi conținutul, caracterul tipografic rămâne invariabil. Tipărint textele în franceză cu caracterele utilizate pentru literatura latină, se anticipează edictul de la Villers-Cotteret (1539) care face din franceză limba oficială. Schimbarea tipografică arată în materialitatea textului o transformare politică și ideologică. Ambiția universalistă a culturii franceze se sprijină pe o tipografie omogenă care este prezentă în toată Europa. Această tendință este inseparabilă de normalizarea ortografiei, condiție pentru universalizarea difuzării și constituirii unui public omogen. De fapt, tipografiile sînt cei care au introdus sedila, accentele, apostroful. La rîndul lor, scriitorii intervin în ortografie: Ronsard, în numele „apărării și ilustrării limbii franceze”, o reformează și își aplică programul în tot ceea ce publică, fiind urmat îndeaproape de alți scriitori.

Am greși dacă nu am vedea aici decît o circumstanță „exterioară” doctinelor literare propriu-zise: acestea sînt două fațete ale aceleiași realități. Tehnicile de tipărire ca și modelele stilului de formular oral, punerea în text a manuscriselor nu sînt doar un „suport”, ele fac parte din semnificațiile pe care textul pretinde că le impune. Astfel, cartea tipărită încarnează, dacă putem spune așa, exigențele pe care le impune fabricarea sa: este un obiect rațional, cu norme rigide, produs în serie de aparate performante. Ea presupune existența unei corporații de tehnicieni cu etică și obiceiuri proprii, care își impune adesea exigențele. Există o „raționalitate tipografică” care întruchipează afirmarea raționalității.

Acest lucru este vizibil în așezarea în pagină, ea însăși parte integrantă din editarea textului. Simplul fapt de a plasa note în josul paginii în loc de a înconjura textul cu comentarii dă naștere la o anumită definire a scriitorului: de acum înainte, textul propriu-zis al autorului și intervenția comentatorului sînt ierarhizate într-un mod clar. Alături de caracterele romane, formă într-un fel neaccentuată, începînd cu mijlocul secolului al XVI-lea caracterele italice sînt rezervate folosirilor accentuate: notele și comentariile, poezia. Este astfel materializată distanța dintre proză și poezie și, într-un context mai larg, dintre cuvîntul „direct”, cel al autorului, și cuvîntul „indirect”.

Cartea ca obiect oferă de asemenea un volum ce poate fi folosit de scriitori. Michel Butor a subliniat just posibilitățile deschise în acest fel literaturii<sup>1</sup>: putem exploata liniile verticale pentru a trasa coloane, cum o face Rabelais în enumerările din *Gargantua*, sau cele oblice, dipticele celor două pagini deschise, marginile. Putem tipări chiar o pagină într-o altă pagină: este, de exemplu, cazul din *Muza departamentului* de Balzac, în care sînt reproduse cîteva pagini dintr-un roman negru imaginar, *Olympia sau răzburările romane*.

<sup>1</sup> *Essai sur le roman*, Gallimard, col. „Idées”, 1969, pp. 130-157.



## Punctuație și lectură

Același gen de remarci l-am putea face referitor la punctuație, inseparabilă de scris. Sistemul actual nu s-a stabilit decât în secolul al XVI-lea, odată cu tiparul. Va trebui să așteptăm epoca carolingiană pentru ca în manuscrise cuvintele să fie separate. Absența separării în scris este legată de un anumit tip de lectură, lentă și cel mai adesea cu voce tare, presupunând o foarte bună cunoaștere a limbii citite.

Această solidaritate dintre practica lecturii și starea punctuației este esențială. Când consultăm manuscrisele poemelor epice din secolul al XIII-lea, nu sîntem într-o poziție asemănătoare cu cea a cititorului modern în fața unui roman. Adesea este vorba despre texte sărace în punctuație, care serveau drept suport interpretării orale a profesioniștilor. În schimb, prezența unei punctuații univoce și fine devine imperioasă în momentul în care cititorul nu cunoaște universul autorului: cum textul nu trece prin medierea unui recitator, el trebuie să conțină tot ce este necesar pentru descifrarea sa. Punctuația permite introducerea în povestire a dialogurilor rapide cu mai mulți interlocutori, în locul tiradelor masive raportate de un singur enunțator. Ea permite, de asemenea, notarea unei întregi game de emoții și de modalizări (indignare, surpriză, ironie...).

Ne vom feri însă de scheme simpliste: în timp ce tipografia face posibil decupajul textului în conformitate cu exigențele înțelegerii imediate, de cele mai multe ori cea care predomină este tipografia compactă. Marile romane prețioase din secolul al XVII-lea sau *Eseurile* lui Montaigne nu conțin paragrafe. Oralitatea continuă să fie norma lecturii și foarte adesea scrisul este considerat suportul unei restituiri orale: lectura cu voce tare în fața unui auditoriu rămîne foarte vie<sup>1</sup>. Retorica, punerea în scenă a cuvîntului, constituie modelul de referință: „vorbirea care îmi place este simplă și naivă, pe hîrtie ca pe buze” (I, XXVI), declară Montaigne.

Între secolele al XVI-lea și al XVIII-lea se produce totuși o aerisire a paginii, datorită multiplicării paragrafelor. Ea permite „o lectură care amintește în articularea vizuală a paginii de cea intelectuală sau discursivă a argumentului”<sup>2</sup>. Contrast pe care Michel de Certeau îl rezumă astfel: „Odinioară cititorul interioriza textul, făcea din vocea lui corpul operei; el era actorul. Astăzi textul nu se mai manifestă prin vocea cititorului. Această retragere a corpului, condiție a autonomiei sale, este o ținere la distanță a textului”<sup>3</sup>.

Lectura nu este deci nici pe departe o activitate atemporală. Ea este strîns legată de constrîngerile mediologice. A citi nu are aceeași valoare atunci cînd se derulează un sul mare de pergament (*volumen*) sau cînd, începînd cu secolul al IV-lea, se răsfoiește un manuscris pe caiete, un codice. Trecerea de la *volumen* la

<sup>1</sup> Referitor la această problemă complexă, a se vedea R. Chartier, „Loisir et sociabilité: lire à haute voix dans l'Europe moderne”, *Littératures classiques*, nr. 12, 1990, pp. 127-147.

<sup>2</sup> R. Chartier, *L'Ordre des livres*, Alinéa, Paris, p. 22.

<sup>3</sup> *L'invention du quotidien*, ediție nouă, Gallimard, 1990, p. 254.

codice a avut consecințe importante permițând răsfoirea textului, stabilirea indexurilor sau a concordanțelor, dar și facilitarea unei lecturi în tăcere:

„Făcută posibilă prin instaurarea separării dintre cuvinte, această nouă modalitate de a citi cuprinde mai întâi, între secolele al IX-lea și al XI-lea, *scriptoria* monastice, răspîndindu-se apoi în secolul al XIII-lea în lumea universitară înainte de a-i cucerii, un secol și jumătate mai târziu, pe aristocrații laici. Efectele separării dintre cuvinte sînt imense. Ea schimbă munca scribilor, făcută, de acum înainte, în liniște, și obiceiurile autorilor, care își redactează ei înșiși textele fără să le mai dicteze; permite o lectură mai rapidă, deci a mai multor cărți – ceea ce crește cererea de manuscrise. Relațiile analitice existente între discursuri și glose, citatele și comentariile, indexurile și textele devin descifrabile și operatorii. Lectura și scrisul devin un act de for privat, sustras controalelor colective, plecînd din posibile refugii pentru intimitate ca pentru gîndurile sau plăcerile interzise”<sup>1</sup>.

## De la tipar la virtual

Noua manifestare de interes arătată față de oral, scris, tipărit și tipul de cultură pe care acestea îl presupun coincide cu dezvoltarea tehnologiilor legate de digitalizarea generalizată a informațiilor. Nimic surprinzător aici: apariția unui nou peisaj mediologic determină conștientizarea constrîngerilor, puțin vizibile pînă în acel moment, legate de scris și tipărit. Aceste noi tehnologii au accelerat de altfel evoluțiile generate de dezvoltarea televiziunii. Dacă scrisul sau tiparul au modificat sensul cuvîntului „literatură”, ne putem aștepta ca aceeași să fie situația odată cu dezvoltarea informaticii (cu singura diferență că este încă prea devreme ca să-i putem măsura cu adevărat efectele).

Un scriitor de la începuturile tiparului nu se mulțumea să împrumute instrumente de comunicare mai comode decît manuscrisul și pana de gîscă, el contribuia la noua tehnologie care bulversa structurile sociale și intelectuale tradiționale. Un romancier din secolul al XIX-lea care publica în foileton într-un mare cotidian aparținea mediului dominant din punct de vedere tehnologic și social în epoca respectivă, un mediu care, ajuns la stadiul industrial datorită rotativei, modela opinia. În secolul XXI scriitorul tradițional prelungește o tehnologie veche publicîndu-și cărțile (chiar dacă ele sînt de fapt produse de tehnologii moderne); cartea alunecă încetul cu încetul spre artizanat, fiind puternic valorizată prin diferența care o distinge de produsele culturii de masă.

O proporție crescîndă de enunțuri importante este de acum înainte produsă și circulă în moduri foarte diferite de cel al cărții. Digitalizarea vocii, imaginilor, textelor, bulversează ceea ce înțelegem prin „scris”. Nu numai temele riscă astfel să se schimbe profund, ci și categorii precum cele de „autor”, „text”, „creație”, „lectură”... Anumite trăsături care ar fi putut fi considerate inseparabile de

<sup>1</sup> H.-J. Martin și R. Chartier, *Histoire de l'édition française*, tom 1, p. 23.



textualitate, cum ar fi linearitatea și compactitatea, sînt răsturnate de hipertexte, în care fiecare „cititor” devine într-un fel autorul propriului drum. O asemenea libertate este fără îndoială supusă constrîngerilor, însă este clar că această posibilitate modifică practici de lectură profund înrădăcinate.

Cu apariția „cărții electronice”, materialitatea cărții își pierde consistența. Încărcabilă, caracterizată de o dimensiune reglabilă a caracterelor, un ecran cu luminozitate modulabilă, poate fi adnotată, poate face să apară un dicționar; putem căuta cuvinte în ea, convoca imagini. Se înscrie într-o rețea (Internet, calculatorul personal, aparatul foto, CD-ul muzical, DVD-ul, cartea electronică, televiziunea, telefonul...). Digitalizată, închegare contingentă a unei materii semnificative, transportabilă și transformabilă la infinit, este de-ajuns o imprimantă pentru a o solidifica. Încheind într-un fel procesul, cartea de „cerneală” electronică – care se manipulează ca o carte tradițională – posedă o „hîrtie” care se încarcă după plac.

Din această perspectivă, înțelegem de ce producția literară își pierde încetul cu încetul din autonomie, diluată fiind în grupuri mari de „comunicare”. Ceea ce putea părea a nu fi decît un simplu montaj industrial destinat să mărească puterea și să amelioreze randamentele se dovedește a fi simptomatic pentru o nouă configurație: editarea de cărți nu este decît un element dintr-o strategie multimedia.

Această transformare își găsește corespondența la celălalt capăt al lanțului, în chiar procesul creației. Posibilitățile oferite scriitorilor de spațiul material al cărții pe care Michel Butor le-a explorat în anii '60 se dovedesc a fi derizorii dacă le comparăm cu ceea ce propun noile tehnologii. Simplul efect de profunzime pe care Proust încerca să-l redea multiplicînd parantezele primește prin hipertext o soluție tehnică imediată, care depășește parantezele. Ca să nu mai vorbim despre „programele de literatură”, capabile să genereze automatic literatură în funcție de constrîngerile pe care ni le impunem? Desigur, este vorba de „sub-literatură”, însă avem aici condițiile unei transformări a statutului producției literare și a autorilor.

Accelerarea și imaterializarea informațiilor asociază cartea tradițională cu distanțarea, reflectarea, ele îi măresc greutatea morală cu greutatea materială. Situație care ne face să ne gîndim la cea care predomina în momentul în care s-a născut concepția modernă despre literatură, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea: lumea industrială, urbană, rațională pe cale de a-și face apariția se grăbea să consemneze oralitatea populară pe care venirea ei o marginaliza și totodată o încărca cu valoare.

## Capitolul 16

### Cadrul generic

A reflecta la dispozitivele de comunicare pe care textul le implică înseamnă a reflecta și la categoria genului. Analiza discursului și curente pragmatice au plasat-o în centrul preocupărilor lor: operele trebuie raportate nu doar la teme sau mentalități, ci și la apariția unor modalități de comunicare specifice. Dacă orice enunțare constituie un anumit tip de acțiune asupra lumii a cărei reușită înseamnă un comportament adecvat din partea participanților săi, genurile literare nu ar putea fi considerate drept „procedee” pe care autorul le-ar folosi după bunul plac pentru a transmite în mod diferit un „conținut” stabil. Opera nu reprezintă doar o realitate exterioară, ea definește un cadru de activitate care este parte integrantă din universul de sens pe care totodată îl presupune și pretinde a-l impune.

Trebuie să constatăm totuși faptul că reprezentările literaturii dominante în zilele noastre consideră că o operă veritabilă trebuie să se elibereze de sub tutela genericității. Poziție sacralizată de Blanchot:

„Singurul lucru important este cartea, așa cum este ea, departe de genuri, în afara rubricilor (proză, poezie, mărturie), în care ea refuză să fie plasată, respingându-le autoritatea de a-i acorda o poziție și de a-i determina forma. Cartea nu mai aparține unui anumit gen, toate cărțile aparțin doar literaturii, ca și cum aceasta ar



deține dinainte, în generalitatea lor, secretele și formulele care permit să se dea realitate de carte la ceea ce se scrie”<sup>1</sup>.

Această considerație trufașă și radicală formulează cu claritate doxa: genul ține de ambalaj, este un lucru periferic, opera adevărată, asemenea lui Dumnezeu, depășește orice determinare. În realitate, genul nu este exterior operei, el este una din condițiile ei. Sîntem totuși obligați, pentru analiza faptului literar, să facem distincția între regimurile literaturii în care această constrîngere este pe deplin asumată (așa cum a fost cazul în secolul al XVII-lea) și regimurile în care este negată (ca cazul lui Blanchot).

## Istoricitatea genului

Activitate socială deosebită, genul capătă substanță în condiții specifice și cu protagoniști calificați. A defini egloga antică sau tragedia franceză clasică înseamnă a repera ansamblul condițiilor care trebuie îndeplinite pentru ca aceste activități să fie considerate reușite. Aceste condiții sînt în mod evident mai complexe decît cele ale unui act de limbaj elementar; fiind în plus strîns legate de locuri și practici sociale.

În secolul al XVII-lea, de exemplu, salonul exercită o constrîngere puternică asupra naturii genurilor literare. Sînt privilegiate genurile scurte (scrisori, epigrame, portrete, sonete, maxime...), textele care pot fi strecurate în conversație și transmise din mîină în mîină într-un cerc de apropiați. Sînt cultivate genurile apte să suscite conivența, cele cu care se poate trece drept un om de spirit în fața unui auditoriu restrîns. Mondenitatea favorizează astfel genurile care se supun regulilor conversației. Ansamblul enunțurilor, literare sau non-literare, este supus uneia și aceleași tehnici a discursului:

„Conversația se vrea pură, liberă, sinceră, cel mai adesea veselă, cînd situația și bunăcuviința o permit, iar cel care vorbește, dacă vrea să fie iubit și apreciat ca vrednic companion, nu trebuie să se gîndească decît la cum să-i facă fericiți pe cei care îl ascultă [...] Trebuie să se folosească o exprimare cît mai simplă și curgătoare; ea trebuie să fie în armonie cu preceptele vremii și puritatea limbajului”<sup>2</sup>.

Doar o parte redusă a acestei producții literare ajunge să fie tipărită. Voiture, poetul oficial de la Hotelul de Rambouillet:

„[...] produce o operă abundentă de poeme și scrisori, însă nu se preocupă nici un moment să o editeze. Scrisul și cititul tindeau să coincidă la acea vreme, după

<sup>1</sup> *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959, p. 253.

<sup>2</sup> Chevalier de Méré, *De la conversation*, Paris, 1677, p. 15 și 23.

cum autorul se confunda cu cititorul: mondenul face impresie bună dacă știe să conceapă elegant un text «în diverse ocazii»: însă textul este menit lecturii într-un mediu închis”<sup>1</sup>.

Chiar editată, această producție are un tiraj limitat. A. Viala<sup>2</sup> estimează publicul parizian cultivat la mijlocul secolului al XVII-lea la aproximativ trei mii de persoane (între opt și zece mii pentru întreaga Franță). Cum distanța dintre autor și public este mică, genurile la modă sînt cele care se sprijină pe convența din cadrul acestui mediu, întărind-o. Aceste genuri nu „reflectă” atît mentalitatea, valorile unei anumite elite, cît sînt asociate, mai degrabă, unui mod de viață, contribuind la constituirea și menținerea unui contact social.

Acest spațiu literar monden este diametral opus celui din romanele lui Zola, de exemplu, care le descriu cititorilor lor medii sociale necunoscute, printr-o serie de lecții concepute cu îndemînare. Spre deosebire de genurile mondene, romanul naturalist vizează un public care nu cunoaște universul de cunoștințe și norme propriu personajelor sale.

În studiile literare, parametrii care intervin de obicei în definirea genului sînt foarte eterogeni, după cum o arată etichetele care circulă: dialog, roman de ucenicie, sonet, comedie de intrigă... Unii romantici au apărut ideea conform căreia ar exista Genuri supreme (liricul, epicul, dramaticul), care s-ar defini singure, într-o manieră arborescentă, prin sub-genuri. Epicul, de exemplu, s-ar descompune în epopee, în roman, în poveste..., romanul în roman de aventuri, roman de dragoste etc. Astăzi<sup>3</sup> se operează o distincție salutară ce separă cu minuțiozitate genurile, istoric definite, de „modurile” sau „regimurile enunțative”. În timp ce acestea din urmă traversează epocile și culturile, primele se definesc cu ajutorul criteriilor socio-istorice (oda grecească, tragedia clasică franceză, poemul epic medieval...). Este ceea ce Genette rezumă în felul următor: „nu există arhigenuri care ar scăpa în totalitate istoricității păstrîndu-și în același timp o definiție generică. Există moduri, de exemplu, povestirea; există genuri, de exemplu romanul”<sup>4</sup>.

Pentru a fi o povestire, opera trebuie să conțină proprietățile constitutive ale unei povestiri. În timp ce scriitorul nu poate modifica regulile constitutive ale povestirii, el poate totuși să modifice unele date, în mod normal recurente, din romanul picaresc sau romanul polițist. Pentru J.-M. Schaeffer, relația dintre *Gil Blas de Santillanne* (1715-1735) de Le Sage și romanele picaresce spaniole „este înainte de toate de ordinul asemănării și deosebirii dintre texte”<sup>5</sup>. Operele sînt,

<sup>1</sup> Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, Paris, 1985, p. 136.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 133.

<sup>3</sup> În Franța, lucrările care au făcut această lămurire indispensabilă sînt cele ale lui G. Genette, iar apoi ale lui J.-M. Schaeffer.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Introducere în arhitext*, trad. de Ion Pop, Editura Univers, București, 1994, p. 73.

<sup>5</sup> *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris, 1989, p. 171.



într-adevăr, raportate adesea la un prototip, *Legături primejdioase* pentru romanul de scrisori, *Iliada* pentru epopee etc.:

„În momentul în care afirmăm că *Prințesa de Clèves* este o povestire, spunem de fapt că textul exemplifică proprietatea de a fi povestire [...]; în momentul în care susținem că *Micromégas* este o povestire de călătorii imaginare, spunem de fapt că textul lui Voltaire transformă și adaptează o tradiție textuală care merge de la *Istoria adevărată* a lui Lucien la *Călătoriile lui Gulliver*, trecând prin *Cealaltă lume sau statele și imperiile lunii* de Cyrano de Bergerac”<sup>1</sup>.

Această distincție între categoriile mari, cum ar fi „povestirea”, „descrierea”, „polemica” etc. pe de o parte, și genurile propriu-zise, care ar avea o existență fundamental istorică, este pe deplin justificată. Și totuși ne lovim imediat de un obstacol considerabil: instabilitatea noțiunii de genericitate. Considerarea tragediei clasice drept un gen – fapt ce nu ridică nici o obiecție; lucrarea *Pivnițele Vaticanului* de André Gide ne trimite la genul „sotie”<sup>\*</sup> – la fel de adevărat; *Eneida* lui Virgil aparține genului epopeii – de asemenea adevărat. Și totuși, noțiunea de „gen” a păstrat același sens în toate cazurile? Dilemă complicată – categoria genului nu este rezervată literaturii și nu poate primi în literatură o definiție care să nu țină cont de restul producțiilor verbale, și, în special, de cele din celelalte discursuri constitutive.

## Genul în analiza discursului

Analiștii discursului consideră, consensual, că noțiunea de gen joacă un rol central în disciplina lor deoarece această noțiune nu analizează locurile independente de cuvintele pe care le autorizează (spre deosebire de reducția sociologică), și nici cuvintele independente de locurile de care aparțin (spre deosebire de reducția lingvistică). Ei trebuie însă să facă distincția între tipologiile de genuri create de vorbitori și cele elaborate de cercetători. Diferențiere deosebit de importantă pentru discursul literar, în cazul căruia criticii, scriitorii, librarii, bibliotecarii, profesorii etc. recurg la decupaje pe genuri care, deși nu sînt riguroase, influențează în profunzime practicile de creație, de lectură și de arhivare.

Dacă analizăm clasificările cu scop științific, constatăm că ele au dat naștere la tipologii multiple, după criteriile reținute de clasificare<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 80.

<sup>\*</sup> „Sotie” sau „sottie” = gen dramatic medieval (sec. XIV-XVI) caracterizat prin satira socială sau politică. (n. t.)

<sup>2</sup> Referitor la aceste clasamente, a se vedea în special A. Petitjean, „Les typologies textuelles”, *Pratiques*, nr. 62, 1989, pp. 86-125.

– Astfel au fost stabilite categorii de texte pe baza criteriilor *lingvistice*: în special enunțarea<sup>1</sup>, repartizarea statistică a mărcilor lingvistice<sup>2</sup>, organizarea textuală<sup>3</sup>.

– Clasificarea s-a făcut, de asemenea, pornind de la criterii *funcționale* (text cu scop ludic, didactic etc.).

– Tipologiile cele mai complexe se fondează pe criterii *situaționale*: tipul de actori implicat, circumstanțele comunicării, canalul utilizat etc.

– Putem vorbi despre tipologii *discursive* referitor la cele care combină caracterizări lingvistice, funcționale și situaționale. Ceea ce numim „discurs de vulgarizare”, de exemplu, este inseparabil de anumite moduri de funcționare lingvistică, însă corespunde de asemenea și unei funcții sociale și anumitor locuri de producție și de circulație. Aceeași situație există și în cazul noțiunii de „discurs constituent”.

Categoria de *gen de discurs*<sup>4</sup> se definește pornind de la criterii situaționale; ea desemnează, într-adevăr, dispozitive de comunicare definite din punct de vedere socio-istoric, menționate de obicei cu ajutorul metaforelor „contract”, „ritual” sau „joc”. Se vorbește astfel de „genuri de discurs” în cazul unui ziar cotidian, al unei emisiuni televizate, al unei disertații etc. Prin natura lor, genurile evoluează neîncetat odată cu societatea. O modificare semnificativă în modul lor material de existență este suficientă pentru a le transforma în mod profund.

De câteva decenii, sub incidența unor influențe diverse (este vorba, în special, despre etnografia comunicării, M. Bahtin, și, pe o arie mai largă, despre curentele pragmatice) categoria genului de discurs a fost generalizată la ansamblul enunțurilor produse într-o societate. După formularea lui M. Bahtin, citată adesea, comunicarea verbală presupune cu adevărat existența acestor genuri:

„Învățăm să ne mulăm cuvîntul în formele genului, și, auzind cuvîntul celuilalt, știm de la bun început, de la primele cuvinte, să-i presimțim genul, să-i ghicim volumul, structura compozițională, îi prevedem sfîrșitul, altfel spus, sîntem de la bun început sensibili la întregul discursiv [...]. Dacă genurile discursului nu ar exista și dacă noi nu le-am stăpîni, nevoiți fiind să le creăm pentru prima dată în procesul cuvîntului, dacă ar trebui să ne construim fiecare enunț, schimbul verbal ar fi imposibil”<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> De exemplu, J. Simonin-Grumbach, „Pour une typologie des discours”, în J. Kristeva *et al.* (coord.), *Langue, discours, société*, Seuil, Paris, 1975.

<sup>2</sup> De exemplu, D. Biber, *Variation across Speech and Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

<sup>3</sup> În special J.-M. Adam (1999), *Linguistique textuelle, Des genres de discours aux textes*, Nathan, col. „Fac”, Paris.

<sup>4</sup> Unii preferă să vorbească de „gen de text” (cum ar fi F. Rastier), alții, mai numeroși, utilizează sintagma „gen de discurs”. Considerăm că pentru acest capitol distincția nu este relevantă.

<sup>5</sup> *Esthétique de la création verbale*, trad. fr., Gallimard, Paris, 1984, p. 285.



S-au propus diverse modele ce mobilizează un anumit număr de parametri:

– *Finalitatea*: orice gen de discurs vizează un anumit tip de modificare a situației din care provine. Determinarea corectă a acestei finalități este indispensabilă pentru ca destinatarul să poată avea un comportament adaptat.

– *Statutul partenerilor*: într-un gen de discurs, cuvântul nu merge de la oricine către oricine, ci de la un individ ce deține un anume statut către altul. Un curs universitar trebuie să fie asumat de către un profesor cu un anumit univers de cunoștințe și care este autorizat de către învățământul superior; el trebuie să se adreseze unui public format din studenți care în principiu nu dețin aceste cunoștințe. O tranzacție comercială stabilește o relație între un cumpărător și un vânzător etc. Fiecărui statut îi sînt atribuite drepturi și îndatoriri, și de asemenea cunoștințe: se presupune că cititorul unei reviste științifice nu deține aceleași cunoștințe ca auditoriul unei emisiuni medicale de la televiziune, destinate publicului larg.

– *Circumstanțe corespunzătoare*: orice gen de discurs presupune un anume tip de loc și de moment care-i asigură reușita. Nu este vorba despre constrîngereri „exterioare”, ci de ceva constitutiv. De fapt, noțiunile de „moment” sau de „loc” cerut de un gen de discurs iau o alură complet diferită în funcție de genurile de discurs: un text scris, de exemplu, ridică un alt tip de probleme față de un text oral legat de o instituție puternic controlată.

– *Un mod de înscriere în temporalitate*, care se poate realiza pe diverse axe:

> *Periodicitatea*: un curs, o slujbă, un jurnal de știri... au loc la intervale regulate; în schimb, alocuțiunea unui șef de stat sau o broșură nu se supun periodicității.

> *Durata*: competența generică a locutorilor unei comunități indică care este durata aproximativă de realizare a unui gen de discurs. În cazul anumitor genuri există chiar posibilitatea mai multor durate: un ziar cotidian prezintă cel puțin două durate de lectură pentru un articol: simpla răsfoire a elementelor îngroșate, scrise cu majuscule, urmată eventual de o adevărată lectură a textului.

> *Continuitatea*: o întâmplare comică trebuie să fie povestită integral, în timp ce un roman trebuie să poată fi citit într-un număr nedeterminat de secvențe.

> *Termenul de perimare*: o revistă săptămînală este concepută pentru a fi valabilă timp de o săptămîină, un ziar cotidian timp de o zi, în timp ce un text religios fondator (Biblia, Coranul...) se pretinde a fi etern.

– *Suportul*: un text poate fi transmis doar pe undele sonore (în interacțiune orală imediată), unde care pot fi decodate și apoi restituite printr-un decodor (radio, telefon...); poate, de asemenea, să fie un manuscris, să constituie o carte, să fie imprimat într-un singur exemplar pe o imprimantă individuală, să figureze în memoria unui calculator, pe o dischetă etc. Modificarea suportului său material modifică radical genul de discurs: dezbateră politică televizată este un cu totul alt gen de discurs față de dezbateră dintr-o sală în care publicul este format doar din auditorii prezenți. Ce înțelegem prin denumirea de „text” nu este un conținut care

se fixează pe un anumit suport, el coincide cu modul său material de existență: mod de *suport/transport* și *stocare*, deci de *memorizare*.

– *Planul textului*: fiecărui gen de discurs îi este asociată o anumită organizare, domeniu privilegiat al lingvisticii textuale. A stăpîni un gen de discurs înseamnă a conștientiza într-o anumită măsură modurile de înlănțuire ale componentelor sale la diferite nivele. Aceste moduri de organizare pot face obiectul învățării: disertația, nota de sinteză... se învață; alte genuri, majoritatea de fapt, se învață prin imersiune. Alături de genurile monologale cu un plan al textului rigid, cum ar fi disertația sau actele juridice, există altele, de ordin conversațional, care urmăresc „scheme” suple și care sînt folosite și controlate în comun de către interlocutori.

– *Un anumit uzaj al limbii*: orice locutor, *a priori*, se găsește în fața unui repertoriu foarte vast de varietăți lingvistice: diversitatea limbilor, diversitate în interiorul unei limbi: nivele de limbă, varietăți geografice (graiuri, dialecte), sociale (uzaj specific unei anumite categorii sociale), profesionale (discurs juridic, administrativ, științific, jurnalistic...) etc. Fiecărui gen de discurs îi sînt *a priori* asociate opțiuni în materie, pe post de normă. Nu vom uita totuși că există tipuri de discurs al căror uzaj lingvistic nu este *a priori* impus de către genuri anumite: acesta este în principiu cazul în literatura contemporană.

O dificultate majoră, care ne interesează aici în mod deosebit, este cea născută din faptul că analiștii discursului au tendința de a privilegia, în mod explicit sau nu, un anumit tip de date (conversația, literatura, mass-media etc.), în detrimentul diversității radicale a producțiilor verbale. Or, este ușor să ne dăm seama că a lua drept corpus de referință conversația nu este tot una cu a lua drept corpus de referință romanele de avangardă; cele două demersuri vor genera concepții foarte diferite în ceea ce privește genericitatea.

Începînd cu Antichitatea, de altfel, reflecția asupra genului este eterogenă, trăgîndu-și seva din *două* tradiții, care de altfel susțin amîndouă că provin din concepția aristotelică: poetica și retorica, aceasta din urmă propunînd faimoasa tripartiție între genul „judiciar”, „deliberativ” și „epidictic”. Odată cu declinul retoricii, în prim plan trec în special genurile și sub-genurile literaturii. Lărgirea recentă a noțiunii de gen la ansamblul activităților verbale nu este lipsită de consecințe; într-adevăr, pe de o parte, analiza discursului recurge la o categorie care și-a dobîndit sensul de-a lungul unei istorii îndelungate; pe de altă parte, literatura este astăzi analizată printr-o categorie elaborată de către analiza discursului, al cărei nume îi sună familiar, însă care nu-i mai este cu adevărat proprie.

## Genuri instituite și conversaționale

Pentru a surprinde statutul genurilor în discursul literar, trebuie să distingem deja două mari regimuri de genericitate: *genurile conversaționale* și



## DISCURSUL LITERAR

*genurile instituite*. Aceste două regimuri se supun unor logici diferite, chiar dacă există practici verbale care se situează la frontiera care le separă.

Genurile „conversaționale” nu sînt strîns legate de locuri instituționale, de roluri, de scenarii relativ stabile. Compoziția și tematica lor sînt în general foarte instabile, iar cadrul lor se transformă neîncetat, prevalînd constrîngerile *locale* și „*orizontale*”, adică strategiile de ajustare și de negociere dintre interlocutori. Devine astfel dificil de împărțit în genuri distincte interacțiunile conversaționale; a te întreba dacă o conversație între colegi la locul lor de muncă aparține aceluiași „gen” ca și conversația acelorași indivizi în momentul în care se întîlnesc pe stradă, nu este totuna cu a te întreba dacă un consiliu de administrație și un curs la universitate sînt două genuri diferite.

Genurile „instituite”, în schimb, grupează genurile pe care le-am putea numi „de rutină” și „genurile auctoriale”:

– *Genurile auctoriale* sînt rezultatul autorului însuși, eventual al unui editor. În general, caracterul lor auctorial se manifestă printr-o indicație paratextuală, în titlu sau subtitlu: „meditație”, „eseu”, „disertație”, „aforisme”, „tratat”... Aceste genuri sînt prezente mai ales în anumite tipuri de discurs: literar, bineînțeles, dar și filosofic, religios, politic, jurnalistic etc. Atribuind o anumită etichetă unei anumite opere, indicăm modul în care pretindem ca textul nostru să fie primit, instaurăm, într-o manieră care nu lasă loc negocierii, un cadru pentru activitatea noastră discursivă.

– *Genurile de rutină* sînt genurile studiate cu predilecție de analiștii discursului: revista, discursul vînzătorului ambulant, interviul radiofonic, disertația literară, dezbaterile televizată, consultația medicală, ziarul cotidian etc. Rolurile jucate de partenerii lor sînt fixate *a priori* și rămîn în mod normal neschimbate în timpul actului comunicării. Ele corespund cel mai bine definiției genului de discurs ca un dispozitiv de comunicare definit din punct de vedere socio-istoric. În cazul acestor genuri, întrebări cum ar fi „cine le-a inventat, unde și cînd” devin inutile; un erudit – presupunînd că acest lucru este posibil – poate să găsească informațiile referitoare la cine a publicat primul ziar cotidian, cine a făcut primul *talk-show* la televiziune sau prima rețetă medicală, însă problema sursei nu este în acest caz pertinentă pentru vorbitori. Parametrii constitutivi rezultă de fapt din stabilizarea constrîngerilor legate de o activitate verbală care se exersează într-o situație socială determinată. În cadrul acestor genuri de rutină putem delimita o scală: de o parte, genurile total ritualizate, care lasă o marjă de variație minimă (acte juridice, de exemplu), de cealaltă parte, cele care, în cadrul unui scenariu ce prezintă puține constrîngerii, lasă o marjă mare pentru variațiile personale.

Cînd se studiază discursul literar, se au în vedere doar genurile „instituite”. Chiar dacă o operă literară se prezintă ca *mimesis* a unei conversații (într-o comedie, de exemplu), nu poate fi vorba, evident, de un gen conversațional, dat fiind faptul că există un autor care a înlănțuit, într-o manieră care nu a fost negociată, ansamblul tuturor replicilor.

Analizii discursului sînt mai degrabă interesați de genurile pe care le-am desemnat mai sus „de rutină”, lăsînd genurile „auctoriale” în seama specialiștilor de literatură, filosofie, religie etc. Făcînd acest lucru, ei evită împărțirea pe care a impus-o estetica romantică între texte „intransitive”, expresia „viziunii asupra lumii” a individualității creatoare, și textele „tranzitive”, cu un prestigiu mult mai scăzut, care ar răspunde doar necesităților vieții sociale. Și totuși, nu există nici un motiv teoretic serios pentru ca analiza discursului să nu acopere decît o parte din producția verbală, iar specialiștii în literatură să nu raporteze genericitatea textelor pe care le studiază la cea a ansamblului producțiilor verbale. Decît să se accepte o asemenea împărțire, care nu are altă justificare decît obișnuințe sau împărțiri instituționale, ar fi mai bine să se ia în considerare genurile instituite în toată diversitatea lor. În acest sens vine și propunerea noastră de a distinge patru *moduri* de genericitate instituită, în funcție de relația care se stabilește între ceea ce noi numim „scenă generică” și „scenografie” (pentru acești doi termeni, a se vedea *infra*, p. 222).

Vom vedea că discursul literar conține genuri care țin de moduri distincte. Dacă tragedia greacă sau predica din epoca clasică, de exemplu, sînt dispozitive de comunicare care constrîng ansamblul parametrilor operelor (lungime, tematică, registru de limbă etc.), genericitatea *Iluminărilor* lui Rimbaud iese în evidență în cadrul clasificării speciale impuse de către chiar autorul lor. Noțiunea de autor este și ea afectată: scriitorul din secolul al XVII-lea care scrie o tragedie reglementată, predicatorul care ține o predică nu se află în aceeași poziție ca autorul suveran din secolul al XIX-lea, care pretinde că-și definește singur genericitatea operei.

Cele patru moduri sînt următoarele:

– *Genuri instituite de mod (1)*: sînt genurile instituite care nu sînt deloc sau sînt doar puțin supuse variației. Participanții se conformează constrîngerilor cu strictețe: corespondența comercială, cartea de telefon, fișe administrative, acte notariale, schimburile de informații dintre avioane și turnurile de control... Ele sînt caracterizate de formule și scheme compoziționale prestabilite asupra cărora se exercită un control puternic, avînd participanți practic interschimbabili. Este imposibil să vorbim de „autor” în cazul acestor genuri. Sîntem foarte departe de constrîngerile pe care le impune literatura.

– *Genuri instituite de mod (2)*: sînt genuri pentru care locutorii produc texte individuate, însă supuse unor caiete de sarcini care definesc ansamblul parametrilor actului comunicațional: jurnalul de știri televizat, faptul divers, ghidul de călătorie etc. Ele se conformează în general unei scenografii preferențiale, așteptate, însă tolerează abaterile, adică recurgerea la scenografii originale: un ghid de călătorie, de exemplu, poate să se îndepărteze de la rutina genului, prezentîndu-se cu ajutorul unei scenografii originale (o conversație între prieteni, o povestire de aventuri etc). Să luăm de exemplu primele *Provinciale* ale lui Pascal. În loc să redacteze pamflete după rețeta obișnuită a polemicii religioase din epocă, el a prezentat o serie de *Scrisori* presupuse a fi scrise unui prieten din provincie de către un parizian ignorant într-ale dezbaterilor teologice. Un asemenea text nu



subminează scena generică; el se înscrie în cadrul unei activități verbale codificate, prestabilite, o piesă în acest ansamblu de activități reprezentat de controversa politico-religioasă în secolul al XVII-lea. Desigur, el se prezintă cu ajutorul unei puneri în scenă originale – epistolară, în cazul de față – însă se supune caietului de sarcini al genului, care prescrie tematica, durata, rolurile participanților etc. Autorul dă aici doar o inflexiune deosebită acestui gen, conștient de faptul că oricum rămîne un pamflet.

– *Genuri instituite de mod (3)*: pentru aceste genuri (reclame, cîntece, emisiuni de televiziune...) nu există o scenografie preferențială: a ști că un anumit text este un afiș publicitar nu lasă să se întrevadă scenografia prin care va fi enunțat. Desigur, foarte adesea se creează obișnuințe (acest lucru contribuie la definirea poziționărilor, a „stilurilor” etc.), însă este în natura acestor genuri să incite la inovație. Reînnoire absolut necesară strîns legată de faptul că aceste genuri trebuie să capteze un public care, tocmai, nu este captiv, atribuindu-i-se o identitate în armonie cu cea acordată instanței lor auctoriale (fie că este vorba despre un artist sau de o marcă comercială). Inovația nu are totuși aici funcția de a contesta scena generică: dacă nu luăm în considerare excepțiile, un cîntăreț de varietăți nu-și va pune întrebări în legătură cu genul „cîntec de varietăți”, o persoană care lucrează în publicitate nu va reflecta îndelung la genul „afiș publicitar”.

– *Genuri instituite de mod (4)*: sînt genurile auctoriale propriu-zise, cele pentru care însăși noțiunea de „gen” pune probleme. Genurile de mod (4) și de mod (3) sînt apropiate prin multe aspecte: nu se mulțumesc să urmeze un model așteptat, ele doresc să-și capteze publicul instaurînd o scenă de enunțare originală care dă sens propriei lor activități verbale, armonizată astfel cu însuși conținutul discursului. Însă în cazul genurilor de mod (4) este vorba despre genuri care sînt prin natura lor „non-saturate”, de genuri a căror scenă generică este percepută într-o lipsă de finitudine constitutivă. Sarcina de a-și autocaracteriza producția verbală îi revine unui autor pe deplin individuat (asociat unei biografii, unei experiențe particulare). În cazul unui gen de mod (4), denumiri precum „meditație”, „utopie”, „raport” etc. sînt presupuse a contribui într-o manieră decisivă la definirea felului și statutului în care textul corespunzător trebuie să fie primit. Aici numele dat nu poate fi înlocuit cu un altul (o „reverie” nu este o „fantezie”...): nu este doar o simplă etichetă ce permite identificarea unei practici verbale independente, ci consecința unei decizii personale, care provine dintr-un act de poziționare în cadrul unui anumit cîmp fiind asociat unei memorii intertextuale. Actele de clasificare generică se încarcă de sens în raport cu această memorie, ea fiind cea care păstrează urma gestului autorilor.

Eticheta astfel acordată de către autor nu caracterizează decît o parte a realității comunicative a textului; într-adevăr, dacă un scriitor își numește opera „fantezie”, această categorie scoate la iveală prea puțin din procesul de comunicare implicat efectiv: în timp ce o etichetă ca „newsmagazine” mobilizează ansamblul parametrilor caracteristici pentru un anumit gen de discurs, „fantezie”

nu trimite la multiplele constrângeri care caracterizează un anumit gen de poezie într-o societate dată (ea nu permite determinarea câmpului în care intervine genul, prin ce canal trece, care îi este modul de producție și de consum, organizarea textuală etc.). La fel, autorul unui roman epistolar nu se mulțumește să completeze caietul de sarcini al genului, în cazul de față cel al romanului, căci romanul (de îndată ce nu este vorba despre un roman care ține de paraliteratură) provine dintr-o literatură căreia îi este proprie o nedeterminare generică constitutivă.

Pentru aceste genuri de mod (4), strâns legate de discursurile constituente, textele nu corespund deci unor activități discursive bine jalonate în spațiul social: genurile publicitare, televizuale, politice sînt legate de anumite activități sociale cu finalități prestabilite. Nu acesta este și cazul textelor „primare” ale discursului filosofic, religios, literar etc.: „autorul” lor își construiește identitatea prin enunțare. Ieșim din retorică în sensul strict (un ansamblu de tehnici de persuasiune), pentru a ne îndrepta către o nedeterminare funciară a chiar finalităților discursului. Un politician care redactează un program electoral face un raționament *strategic*: el aspiră să producă un efect limitat (un vot) și se gîndește doar la mijloc și scop. Nu acesta este cazul discursului constituent, în care, alegînd să recurgă la „dialoguri”, la „meditații”, la „reflecții”..., autorilor li se pare firesc să definească în ultimă instanță ce este Adevărul și filosofia, Frumosul și literatura etc.

## Hipergenuri, cadre interpretative, clase genealogice

După cum am văzut, pentru genurile instituite de mod (1) și (2) nu este necesară o etichetă generică. Textele *arată* prin ea, prin felul lor de a fi, că aparțin de cutare sau cutare gen, recunoscut de agenți, în funcție de competența lor comunicațională. Nimic nu ne împiedică însă să cumulăm *ceea ce este arătat* cu *ceea ce este spus*; de exemplu, cînd un partid politic publică un program cu titlul „programul partidului X”. Ca și în cazul actelor de limbaj, în care explicitarea forței ilocutionare nu este deloc lipsită de importanță, faptul de a numi sau a nu numi genul căruia îi aparține un text se încarcă de un anumit sens. În genurile de mod (4), în schimb, etichetarea influențează în mod decisiv interpretarea textului, chiar dacă la o primă privire pare redundantă: indicația paratextuală „Roman” menționată de Aldous Huxley sub titlul *Minunata lume nouă* (1932) devine modul (ironic) al autorului de a semnală cititorului că este foarte posibil să nu se afle doar în prezența unei simple ficțiuni, după cum ne arată epigraful lui N. Berdiaev: „Utopiile par mult mai realizabile decît se credea altădată”.

Semnificația gestului de clasificare este cu atît mai puternică cu cît există o distanță apreciabilă față de ceea ce textul pare a arăta: Pușkin numind „roman” *Eugen Oneghin*, care se prezintă totuși ca un lung poem, sau André Gide intitulînd „sotie” *Peșterile Vaticanului* (1914), carte care se prezintă clar ca un roman. Însă condițiile de circulație și de consum ale operei lui Pușkin sau Gide nu s-ar fi modificat în mod semnificativ dacă eticheta ar fi fost schimbată, dacă Gide, de



## DISCURSUL LITERAR

exemplu, și-ar fi numit povestirea „plimbare” sau „farsă”, și nu „sotie”. Afectată de acest aspect este în primul rând interpretarea textului.

Vom fi totuși atenți să raportăm aceste „abateri” la configurațiile estetice din care provin. Când Pușkin numește „roman” un poem, el instituie în mod deliberat o abatere destinată să orienteze lectura textelor. Însă când Molière precizează „comedie” în paratextul lui *Don Juan*, putem considera că este vorba despre o clasificare intrinsecă și nu despre o abatere deliberată: în sistemul genurilor în vigoare în epocă, comedia era singurul gen susceptibil să primească acest text care, în epoca romantică, ar fi fost fără îndoială numit „dramă”.

Etichetele impuse de autor nu sînt toate de același tip. *A priori*, o etichetă poate viza în mod deosebit fie proprietățile *formale* ale unui text, fie *interpretarea* lui, sau le poate combina pe *ambele*.

– *Etichetele formale*. Pentru etichetele care se referă la tipul de organizare textuală, le vom menționa în primul rând pe *hipergenuri*<sup>1</sup>. Este vorba despre clasificări cum ar fi „dialog”, „scrisoare”<sup>2</sup>, „eseu”, „jurnal”, „dialog” etc. care permit „formatarea” textului. Nu ne aflăm, ca în cazul genului de discurs, în prezența unui dispozitiv de comunicare istoric definit, ci a unui mod de organizare textuală caracterizat de un număr mic de constrîngeri, pe care îl regăsim în cele mai diferite epoci și locuri și în cadrul căruia se pot dezvolta puneri în scenă ale cuvîntului foarte variate. Dialogul, care în Occident a structurat o multitudine de texte timp de aproximativ două mii cinci sute de ani, este prin excelență un exemplu de hipergen. Ajunge să faci să converseze cel puțin doi locutori pentru a putea vorbi despre „dialog”. Motivul pentru care dialogul – asemenea schimbului epistolar – a fost atît de des folosit este că, prin apropierea sa de schimbul conversațional, el permitea formatarea unor conținuturi foarte diferite. În secolul al XVI-lea el a constituit forma dominantă de exprimare a dezbaterii de idei, în timp ce în secolul al XVII-lea locul său a fost luat de hipergenul epistolar. Adevărații autori, totuși, își „semantizează” în mod obligatoriu modurile de formare a „conținuturilor”; acest lucru pentru că hipergenul nu este un simplu mulaj pentru conținuturi independente: felul în care Platon exploatează dialogul coincide cu universul de sens pe care îl instituie opera sa.

– *Cadrajele interpretative*. Când eticheta influențează interpretarea textului, am putea vorbi de *cadraj interpretativ*. Intitulîndu-și piesa *Erdgeist* (1902) „Monstertragödie”, F. Wedekind indică felul în care vrea ca ea să fie primită: o tragedie monstruoasă. În același fel, Gide acordă eticheta de „sotie” cărții *Pivnițele Vaticanului* pentru a da o tonalitate bufonă unei povestiri care se prezintă totuși ca un roman: el realizează deturnarea unui gen teatral medieval.

În literatură sau în filosofie, practica „cadrajului” interpretativ este mai ales efectul unor opere posterioare secolului al XVIII-lea: scriitorul, refuzînd să se

<sup>1</sup> Noțiune pe care am introdus-o în „Scénographie de la lettre publique”, în *La lettre entre réel et fiction*, J. Siess (ed.), SEDES, Paris, 1998.

<sup>2</sup> În bibliografia secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea de A. Ciorănescu, între 1650 și 1750, din 10 400 de opere, nu mai puțin de 1 350 texte se intitulează „Scrisoare”...

supună la constrângeri prestabilite, pretinde a-și defini singur statutul operei. De aici tendința de a estompa uneori diferența dintre clasificare generică și titlu: *Meditațiile* poetului romantic A. de Lamartine, *Contemplările* lui Victor Hugo pot fi citite atât ca titluri, cât și ca etichete generice de mod (4). În cazul volumului lui Hugo – ca și la Gide, însă într-un mod total diferit – suveranitatea autorului se manifestă cu toată forța ei: contemplarea nu este o activitate verbală.

– *Etichetările formale și semantice*. Cel mai adesea etichetele sînt atât formale, cât și semantice. Este cazul *claselor genealogice*. Prin acest termen J.-M. Schaeffer<sup>1</sup> (1989) desemnează acele serii care se construiesc printr-o asemănare mai mult sau mai puțin marcată cu una sau mai multe opere prototipice. Apartenența la o clasă genealogică constrînge, într-o măsură variabilă, atât organizarea textuală, cât și sensul. Goethe, de exemplu, își situează *Elegiile romane* în clasa genealogică a elegiei latine pe motive de formă (este vorba de o succesiune de distihuri), însă și pentru că există un anumit număr de similitudini de ton și tematică cu modelele sale latinești, care sînt de altfel evocate în text. Etichetele claselor genealogice pot traversa epocile, regimurile literaturii. Însă în măsura în care aceste clase genealogice se sprijină pe o memorie comună, indicația explicită a sursei nu este deloc necesară: Virgil nu are nevoie să precizeze că *Eneida* îl are la bază pe Homer.

Totuși, acest tip de etichetare nu se bazează întotdeauna doar pe memoria operelor. Desigur, Rousseau își denumesc *Confesiunile* în raport cu intertextul, cu sfîntul Augustin mai precis, însă în activitățile verbale ale vieții religioase catolice există de asemenea un gen obișnuit numit „confesiune”, care în acea epocă juca un rol fundamental. Autorul se sprijină deci în același timp pe memoria colectivă a operelor și pe activitățile de limbaj contemporane, el etichetează toată scena de enunțare construită de text, sau o parte a ei, „captînd” o categorie generică curentă în vremea sa.

Între cele trei tipuri de etichetare pe care tocmai le-am diferențiat nu se poate să existe etanșeitate: termenul cheie este preeminența. În cazul multor indicații generice este dificil de stabilit dacă este vorba despre înscrierea într-un lanț de asemănări sau despre o simplă lămurire referitoare la semnificația operei. Cadrul interpretativ „pur” nu este cu adevărat prezent decît dacă există o diferență clară între etichetarea revendicată și realitatea comunicațională a textului.

<sup>1</sup> *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, op. cit.



## PARTEA A ȘASEA

### **Scena de enunțare**

## Capitolul 17

### Scenografia

#### Situația de enunțare, situația de comunicare

Teoriile enunțării lingvistice acordă un loc esențial reflexivității activității discursive, și în special coordonatelor pe care le implică fiecare act de enunțare: coordonate personale, spațiale și temporale, pe care se sprijină referința de tip deictic. La rândul ei, semantica, puternic marcată de curente pragmatice, pune accentul pe rolul contextului în procesul interpretativ, pe contextualitatea radicală a sensului. În cele din urmă, odată cu apariția unor discipline care își iau drept obiect de studiu „discursul” – mai ales analiza discursului sau analiza conversațională –, un număr mare de cercetători în științele limbajului acordă o atenție deosebită genurilor de discurs, instituțiilor cuvîntului prin care se operează articularea textelor pe situațiile în care ele apar. Cele trei perspective – ale teoriilor enunțării, semanticii, disciplinelor discursului – interferează în mod constant, și este ușor de văzut că noțiuni precum „situație de enunțare”, „situație de comunicare”, „context” vor tinde să se amestece, adesea fără să fie supuse nici unui control.

Noțiunea de „situație de enunțare” este echivocă, în măsura în care sîntem tentați să interpretăm această „situație” ca mediul fizic sau social în care se găsesc interlocutorii. De fapt, în teoria lingvistică pe care Antoine Culioli a





## DISCURSUL LITERAR

conceptualizat-o în anii '60, urmîndu-l pe Emile Benveniste<sup>1</sup>, situația de enunțare nu este o situație de comunicare social descriptibilă, ci sistemul în care sînt definite cele trei poziții fundamentale de *enunțator*, *co-enunțator* și *non-persoană*. Acest sistem, după cum se știe, se află la baza reperajului deicticelor spațiale și temporale, a căror referință se construiește în raport cu actul enunțării. El permite, de asemenea, identificarea a două planuri de enunțare: pe de o parte, enunțurile „ambreiate” care domină situația de enunțare („discursul” lui Benveniste), și pe de altă parte enunțurile „non-ambreiate”, care sînt în decalaj față de această situație de enunțare („istoria” lui Benveniste, însă extinsă apoi la enunțuri non-narative). Aceste lucruri sînt prea bine cunoscute.

Ca orice enunț, opera literară presupune o situație de enunțare. Însă ce este situația de enunțare a unei opere? Am putea răspunde că este vorba despre circumstanțele producției sale, despre situația sa de comunicare: a fost redactată într-o anumită perioadă de timp, în cutare loc(uri), de cutare individ (indivizi). Răspuns insuficient, căci se cuvine să ne aplecăm asupra operelor nu din perspectiva genezei lor, ci asupra calității lor de dispozitive de comunicare. Putem atunci fi tentați să reducem situația de enunțare la data sau locul publicării. Însă nici acest lucru nu reprezintă un progres, căci rămînem tot în afara actului de comunicare literară.

De fapt, vorbind despre *situația de comunicare*, privim procesul de comunicare întrucîtva „din exterior”, din punct de vedere sociologic. În schimb, cînd vorbim despre *scena de enunțare*, îl privim „din interior”, prin situația pe care cuvîntul pretinde a o defini, prin cadrul pe care ea îl arată (în sens pragmatic) chiar în momentul în care se desfășoară. Un text este urma discursului în care cuvîntul este *pus în scenă*.

### Cele trei scene

Noțiunea de „scenă de enunțare” trebuie totuși să fie analizată în profunzime. Vom distinge trei scene, care acționează pe planuri complementare: scena înglobantă, scena generică, scenografia.

– *Scena înglobantă și scena generică*. Scena înglobantă corespunde sensului pe care îl dăm în mod normal „tipului de discurs”. Cînd primim o broșură pe stradă, trebuie să fim capabili să determinăm dacă aparține tipului de discurs religios, politic, publicitar etc., altfel spus pe ce scenă înglobantă trebuie să ne plasăm pentru a-l interpreta, la ce nivel își interpelează receptorul. O enunțare politică, de exemplu, presupune un „cetățean” care se adresează unor „cetățeni”, caracterizare fără îndoială foarte sărăcăcioasă, însă bine ancorată din punct de

<sup>1</sup> Lucrările fondatoare ale lui Benveniste referitoare la persoanele și timpurile verbale datează din anii 1950, însă au atins notorietatea prin *Probleme de lingvistică generală* din 1966.

vedere temporal: ea definește statutul partenerilor într-un anumit spațiu pragmatic. Orice enunț literar este raportat la o scenă înglobantă literară, despre care se știe mai ales că permite ca autorul său să aibă un pseudonim, ca lucrurile afirmate de ea să fie fictive etc. Criticile la adresa monarhiei enunțate în *Fabule* nu au făcut ca autorul lor să fie urmărit pentru că acest gen de text era primit și evaluat pe o altă scenă înglobantă față de formulările opozițiilor politici.

Scena înglobantă nu este îndeajuns pentru a specifica activitățile verbale, avînd în vedere că nu sîntem în prezența unui aspect literar, politic sau filosofic nespecificat. Opera este într-adevăr enunțată printr-un gen de discurs determinat, care, la un nivel superior, ține de scena înglobantă literară. Putem vorbi aici despre o *scenă generică*. Condițiile de enunțare corespunzătoare fiecărui gen, după cum am văzut deja, corespund tot atîtor așteptări din partea publicului și anticipări posibile a acestor așteptări din partea autorului. Ele se formulează ușor cu ajutorul termenilor circumstanțelor legitime de enunțare: care sînt participanții, locul și momentul cerut pentru a-l efectua? prin ce circuite trece? ce norme îi coordonează consumul? etc.

Am asociat noțiunea de „scenă înglobantă” cu cea de „tip de discurs”. Aceasta nu este decît o primă aproximare. Într-adevăr, ideea că ar exista o arie specifică și bine delimitată a producției verbale care s-ar numi „literatură” este caracteristică pentru conjunctura care s-a creat la începutul secolului al XIX-lea și în care sîntem încă și astăzi. Însă este clar că în alte locuri și în alte epoci nu se poate vorbi de „scenă literară” în același fel. Noțiunea de scenă înglobantă spune doar că un anumit număr de genuri de discurs dețin același statut pragmatic și că înțelegerea unui text se face față de acest statut. Din acest punct de vedere, faptul că textele pe care astăzi le considerăm ca aparținînd „literaturii”, într-o altă conjunctură au fost repartizate pe alte scene înglobante este lipsit de importanță.

– *Scenografia*. Însă foarte adesea, în literatură, cititorul sau auditorul nu se confruntă în mod direct cu scena generică asociată unei scene înglobante, ci cu *scenografia*. Să luăm exemplul unei nuvele; subiectul poate fi povestit în multiple moduri: poate fi un marinăr care îi povestește unui străin una din aventurile sale, un călător care îi povestește într-o scrisoare unui prieten o întîmplare care tocmai i s-a petrecut, un narator invizibil care participă la o masă festivă și delegă sarcina povestirii unui comesean etc. În același fel, un text care ține de scena generică romanească poate să se enunțe, de exemplu, prin *scenografia* jurnalului intim, a povestirii de călătorii, a conversației în fața focului, a schimbului epistolar. De fiecare dată, scena pe care cititorul își vede acordat un loc, este o scenă narativă construită de text, o „scenografie”. Cititorul se află astfel prins într-un fel se capcană, primind textul mai întîi prin intermediul *scenografiei*, și nu prin scena înglobantă și scena generică, care sînt alungate în plan secund, constituind însă de fapt cadrul acestei enunțări. Statutul de enunțător și de co-enunțător, ca și spațiul (*topografie*) și timpul (*cronografie*) din care se dezvoltă enunțarea se validează în *scenografia* care este în același timp condiția și produsul operei, aflată totodată „în” operă și fiind și ceea ce o transmite.



Scenografia se identifică pe baza unor indici variați reperabili în text sau paratext, însă nu este obligată să se desemneze: ea se *arată*, prin definiție excedînd orice scenă de vorbire *spusă* în text. Teatralității „scenei”, termenul de „scenografie” îi adaugă dimensiunea *grafiei*. Această *-grafie* nu trimite la o opoziție empirică între suportul oral și suportul grafic, ci la un proces fondator, la înscrierea legitimatoră a unui text, într-un raport dublu față de memoria unei enunțări care se plasează în filiația altora și care pretinde un anumit tip de refolosire. *Grafia* este aici în același timp cadru și proces; scenografia se găsește atît în aval de operă, cît și în amonte: este scena de vorbire pe care discursul o presupune pentru a putea fi enunțat și pe care, în schimb, trebuie să o valideze chiar prin enunțarea sa. Situația în cadrul căreia opera se enunță nu este un cadru prestabilit și fix: ea se află atît în aval de operă, cît și în amonte, avînd în vedere faptul că trebuie să fie validată de către chiar enunțul al cărei desfășurare este permisă chiar de ea. Ceea ce este spus de text presupune o scenă de vorbire determinată pe care textul trebuie să o valideze prin enunțarea sa.

Opera se legitimează trasînd o buclă, lăsîndu-l pe cititor să vadă o lume așa cum numește ea scenografia care o instituie, și nu alta: prin ceea ce spune, lumea pe care o reprezintă, ea trebuie să justifice tacit această scenografie pe care o impune de la bun început. Căci orice operă, prin chiar desfășurarea sa, pretinde că instituie situația care o face pertinentă. Romanul „realist” nu este doar „realist” prin conținutul său, ci și prin maniera în care el instituie situația de enunțare narativă care îl face „realist”. Enunțare prin excelență amenințată, opera literară leagă într-adevăr ceea ce spune de legitimarea condițiilor propriului său act de a spune. Scenografia apare astfel în același timp drept lucrul din care provine discursul și lucrul căruia acest discurs îi dă naștere; ea legitimează un enunț care, la rîndul lui, trebuie să o legitimeze, trebuie să stabilească faptul că această scenografie din care vine cuvîntul este tocmai *scenografia* cerută pentru a enunța așa cum se cuvine.

Scenografia nu este deci un „procedeu”, cadrul contingent al unui „mesaj” pe care l-am putea „transmite” în diverse moduri, ea coincide cu opera pe care o susține și care o susține. Sfînta furie pe care Iuvenal o arată de la începutul *Satirelor* însoțește revelarea, de către un onest cetățean roman, a viciilor scandaloase de care suferă Roma imperială; situație atît de scandalosă încît ea îi cere să ia pana și să scrie satire în care să dea frîu liber mîniei de roman cîstit din tată-n fiu... Tablourile făcute de autor se citesc astfel *în același timp* ca denunțare a relelor de care suferă Roma și ca legitimare a scenografiei care transmite această denunțare.

Ritualul poeziei nu s-a schimbat cu mult de la romantici la parnasieni, însă scenografia prezentă în *Meditațiile* lui Lamartine este foarte diferită de cea a *Poemelor barbare* ale lui Leconte de Lisle.

„Meditațiile” lui Lamartine se dezvoltă prin cronologia unei limite instabile, a unui suspans între viață și moarte, zi și noapte, toamnă și iarnă...:

„Cîntecul trist în amintirea mortului,  
Suspine-năbușite de-amantă sau de frate  
Stau agățate pe marginea catafalcului”  
(„Imortalitate”)

„Așa orizontul vieții gata fiind a lăsa...”  
(„Toamna”\*)

Cronografie căreia îi corespunde o topografie definită ca „ultim azil”, „maluri pe care uităm” („Valea”). Plasat pe această limită, *eul* dă frîu liber unui cuvînt murmurat, cel al „meditațiilor” care nu se adresează decît sie însuși.

În schimb, în *Poemele barbare* de Leconte de Lisle nu se știe nici prin cine, nici pentru cine, nici unde, nici cînd sînt proferate textele. Ele par a mima autarhia sculpturii sau a tabloului:

„O noapte senină, un vînt tăios. Noaptea e însîngerată,  
Mii de viteji somnul și-l dorm fără mormînt  
Cu spada-n mînă, privirea-ncețoșată. Totu-i de piatră.  
Un stol de corbi negri se rotește sus țipînd”  
(„Inima lui Hjalmar”)

Ruptura dintre enunț și situația de enunțare este specifică, în mod paradoxal, pentru acest tip de scenografie. Parnasienii pretind ca opera să răsară dintr-un „altundeva” pur, spațial și temporal, ca ea să existe prin ea însăși, sustrasă procesului de comunicare între un enunțator și un cititor anume, ca și cum pagina ar fi singura sa scenografie. Poetul, abolind astfel orice urmă de situație de enunțare, poate spera să facă concurență Naturii:

„Natura rîde de suferințele trupești;  
Contemplînd mereu doar propria măreție,  
Împarte tuturor din puterile ei cerești  
Și hărăzește pentru sine doar calm și armonie”  
(*Poeme barbare*, „Fîntîna cu liane”)

Poemul se prezintă astfel ca un fel de mandala care își comunică forța celui care îl contemplă, ajutîndu-l să se detașeze de contingenta sa istorică pentru a accede la scenografia „albă” prin care opera pretinde că se susține.

Această scenografie autarhică se opune, de exemplu, dialogismului generalizat al *Fabulelor* lui La Fontaine, în care evocarea multiformă a cruzimii oamenilor se face prin scenografia unui povestitor care știe să intervină în povestire pentru a stabili un sentiment de conivență cu un cititor apropiat de el. Naratorul se prezintă ca un *honnête homme* cultivat care se adresează unor

\* Traducere de Ion Heliade Rădulescu, 1830. (n.t.)



*honnêtes hommes* ei înșiși cultivați, supunându-se regulilor conversației mondene: necesitate de a fi spiritual, de a-și varia discursul, de a nu fi prea prolix, de a adopta o distanță ironică, de a recurge la aluzie și dublu sens etc. Așadar *Fabulele* arată cruzimea unei lumi de prădători prin intermediul unei scenografii legate de sociabilitatea unei elite rafinate. Se creează astfel o tensiune între umanismul (în ambele sensuri ale cuvântului) scenografiei și lipsa de umanism a istorisilor a căror povestire este înlesnită de scenografia respectivă.

Însă scenografia lui La Fontaine întreține de asemenea o dezbatere intertextuală cu scena generică a „fabulei” tradiționale. Intitulându-și textul „fabule” autorul nu caută să descalifice acest gen, ci să profite de el. Cititorul nu se găsește deci prins într-o scenografie compactă, ci în negocierea dintre scenografia povestitorului modern și scena generică a fabulistului tradițional.

### Scene validate

Pentru a caracteriza scenografia dispunem de indicii de diverse naturi:

- Textul arată scenografia care îl face posibil: *Fabulele* nu „spun” explicit că au la bază o scenografie mondenă, ci o *arată* prin indicii textuale variate.

- Pot exista indicații paratextuale: un titlu, mențiunea unui gen („cronică”, „amintiri”...), o prefață de autor etc.; regăsim aici etichetele asociate genericității de mod (3) și (4) (a se vedea *supra*, p. 214).

- Găsim indicații explicite chiar în texte, care revendică adesea garanția scenelor de vorbire preexistente.

Operele pot într-adevăr să-și fondeze scenografia pe scene de enunțare deja validate, fie că e vorba de alte genuri literare, de alte opere, de situații de comunicare de ordin non-literar (cf. conversația mondenă, vorbirea țărănească, discursul juridic...), chiar evenimente de vorbire unice (Apelul de pe 18 iunie, articolul „J'accuse” de Zola etc.). *Validat* nu înseamnă valorizat, ci deja instalat în universul de cunoștințe și de valori al publicului.

Astfel, în acest fragment, invocarea lui *Ion* de Platon îi permite lui Montaigne să-și justifice scenografia de „eseu”, enunțarea sa „pe țopăite”:

„Poetul, spune Platon, așezat pe trepidul Muzelor, varsă cu împătımire tot ce-i vine la gură, ca și gîtlejul fîntîinii, fără a rumega și cîntări, și scapă lucruri cu osebite sclipiri, din făcut neîncetat și mers în papainoage. El este însuși întreg poezie, și vechea teologie poezie este, spun învățații, și cea dintr-un început filozofie. Este vorbirea de baștină a zeilor”<sup>1</sup>.

În Cartea III-a *Eseurilor*, cititorul este invitat să interpreteze enunțarea autorului prin scena validată a unui cuvînt provenit din Origine, în spațiul și timpul

<sup>1</sup> Montaigne, *Eseuri* (III, IX), *op. cit.*, p. 564.

binecuvîntat de zei, Grecia umaniștilor. Termenul de „Renaștere” este aici deosebit de puternic: Montaigne trebuie să facă să coincidă întoarcerea lui la „Natură” cu o regresie temporală dincolo de distincția dintre filosofie, teologie și poezie. Această scenografie permite dublarea situației de enunțare istorice, „reale” (în cazul de față Franța din 1588) cu o altă situație, construită în text și care îi permite legitimarea enunțării.

Și totuși această scenă pe care se sprijină Montaigne este în zadar raportată la Platon, ea nu intervine aici decît reelaborată prin categoriile *Eseurilor*. În acest sens, scena validată, mobilizată în serviciul scenografiei unei opere este de asemenea produsul opere care pretinde a enunța prin ea. Montaigne consideră că imită o scenografie platoniană, însă aceasta este în aceeași măsură produsă de *Eseuri*, care o conturează astfel încît să se poată armoniza cu propria lor enunțare.

Nu este necesar ca situația de enunțare „arătată” de operă să fie în perfectă conformitate cu scenele validate pe care le revendică în textul său, și nici ca acestea din urmă să formeze un ansamblu omogen. Scenografia globală a opere rezultă, de fapt, din punerea în relație a tuturor acestor elemente, din parcursul rețelei lor. În plus, situația de enunțare arătată și indicațiile textuale explicite interacționează: ceea ce este „arătat” este specificat prin aceste indicații explicite, care iau naștere într-un fel prin enunțarea care le transmite.

Opera își legitimează uneori scenografia invocînd scene care o pun în evidență, pe care în altă lucrare<sup>1</sup> le-am numit anti-oglinzi. Este cazul opiniilor dulcele ale Iezuitului din *Provinciale* (scrisorile 4-10): naratorul, prietenul Provincialului, se legitimează oblic punînd în scenă o enunțare cu un conținut scandalos, care contrastează cu a lui. În acest exemplu, „anti-oglinda” este inclusă în scenografia pe care o pune în valoare. Însă poate exista cazul în care rolul de anti-oglină este îndeplinit chiar de situația de enunțare arătată. Într-un asemenea moment ne aflăm în prezența unei strategii subversive, a unei parodii, în sens larg: scena subminată este descalificată prin chiar enunțarea sa. Cînd în cele 152 *proverbe reactualizate* poeziei B. Péret și P. Éluard scriu „Un cui îl vînează pe Hercule” sau „Cine seamănă unghii culege o torță”<sup>2</sup>, ei își legitimează indirect propria lor scenografie de scriitori suprarealiști. Nu spun clar cine vorbește, cui, unde și cînd, însă deturnarea proverbelor lasă să transpară aceste elemente: enunțatorul nu este înțelepciunea națiunilor, ci un anume poet; cronografia nu este atemporalitatea proverbială a „nimic nou sub soare”, ci întîlnirea cuvintelor, găselița improbabilă și creatoare; destinatarul nu este omul tuturor timpurilor și tuturor țărilor supus ordinii neschimbate a lucrurilor, ci un subiect care, prin chiar această lectură, trebuie să se elibereze din încremenire.

<sup>1</sup> În *Pragmatique pour le discours littéraire*.

<sup>2</sup> 152 *proverbes mis au goût du jour*, în *Œuvres complètes* de Paul Eluard, Gallimard, „La Pléiade”, 1968, p. 135 și următoarele.



## Topografia deșertului

Furia profetică expusă de Agrippa d'Aubigné de la începutul *Tragicilor* însoțește revelarea progresivă a scandaluasei persecuții căreia îi sînt victimă protestanții; atît de scandaluasă încît impune retragerea în deșert pentru a lăsa frîu liber unei sfinte furii... Opera trasează astfel bucle, prezentîndu-i cititorului o lume care cere exact scenografia care o afirmă, și nu alta. În timp ce Montaigne își atribuie cuvintele Muzei antice în persoană și Zeilor, d'Aubigné, recurgînd la o scenografie biblică, își atribuie poziția profetului, a „celui ce vorbește în locul altuia”, Dumnezeu în cazul de față. Profetul biblic găsește în topografia deșertului un loc de enunțare privilegiat: un loc ferit de societate care este de asemenea spațiul purificării, condiție pentru cuvîntul adevărat. D'Aubigné își semnează textul cu inițialele „L.B.D.D”, „Le Bouc Du Désert” („Țapul deșertului”). În acea epocă, deșertul desemna tocmai zonele îndepărtate unde au fost nevoiți să se refugieze acești noi evrei, cum sînt văzuți hughenoti persecutați de catolici:

„Uneori, plimbîndu-mă,  
Adevărul conducîndu-mă  
Acolo unde cea care viață zămislește  
De teama prăbușirii, se prăbuși,  
Acolo unde Biserica omul o chinuiește  
În deșert cu apă se acoperi.  
O, Deșert, de ceruri menit,  
Neroditor, dar cît de fericit!”

(„Prefață”, versurile 163-169)

Aluzia la femeia care naște în deșert face trimitere la *Apocalipsă*, ale cărei șapte cărți răspund celor șapte cărți din *Tragice*. Identificarea cu această scenă fondatoare este cu atît mai puternică cu cît autorul își prezintă creația literară drept nașterea, în deșertul său, a unui fiu legitim („Prefață”, 409-411); în plus, asemenea autorului *Apocalipsei*, el își prezintă textul drept transcrierea unor viziuni cerești. Povestirea spune că poetul, rănit în luptă,

„Alinîndu-mi amarele răni cu un înger,  
Deși-ntinat, am fost purtat spre cer.  
Zborul în înalt păru de șapte ceasuri  
Să pot vedea taine și imagini frumoase cum le scriu,  
Un vis în zori mi-a dat aceste clipe  
Ori fără suflare spiritul prinse aripe.  
Cum a văzut și a făcut, cititorule nu te-ntreba,  
Ci preaslăvește-l pe Dumnezeu în inima ta.  
Și-n timp ce, în extaz, cu el mă unesc,  
Bucură-te de căldura focului meu sufletesc”.

(Cartea V, versurile 1195-1206)

Aici distanța pe care o implică deșertul este deportată dincolo de limitele locului, ex-stazul, care îl așează pe autor în afara lumii, ca Dumnezeu (*entuziasmul meu*). De altfel, cartea III („Camera aurită”) ne transportă la curtea lui Dumnezeu, și din ea sînt arătate suferințele la care sînt supuși protestanții.

Acestei enunțări de Deșert, textul îi opune o anti-oglină, poezia de curte:

„De mizeria celor mari poetul este murdar  
Cînd descrie ca un Cezar un odios Sardanapal”.  
(Cartea II, versurile 89-90)

Pentru scenografia *Tragicelor*, poetul curții este enunțătorul nelegitim prin excelență, cel care a preferat păcatul Deșertului, prezentul imediat temporalității divine. Însă în zadar se instituie enunțătorul profet, el asociază, ca umanist, scenele fondatoare creștine unor scene fondatoare inspirate din Antichitatea păgînă. Astfel „Țapul deșertului” se vede înlocuit de topos-ul retoric al Țăranului de pe Dunăre, figură emblematică a vorbirii aspre și adevărate:

„Poartă, ca în senatul roman,  
Vorba și veștmîntul celui viclean  
Care veni pe Dunărea sălbatică  
Și arată nerușinat, hidos,  
Nu prin vorbă, ci prin fapte,  
Adevărul dureros”.  
(„Prefață”, versurile 19-24)

Ca și scenografia a cărei fațetă este, topografia *Tragicelor* parcurge astfel o rețea de scene puternic validate, ca tot atîtea exemple. Convocarea acestor scene luate din antichitatea greco-romană, din Biblie, din istoria secolului al XVI-lea, presupune prezența învăluitoare a unui cosmos baroc în care diversitatea epocilor și spațiilor se oferă privirii cititorului în simultaneitatea unui tablou.

## O funcție integratoare

Pîna acum am analizat cazul cel mai simplu, cel al unei opere susținute de o scenografie unică. Există însă și altele. Unul ar fi fenomenul „narațiunii intradiegetice”, în care naratorul își delegează funcția unui personaj al povestirii.

Numeroase nuvele ale lui Maupassant sînt construite pe acest principiu de *scenografie delegată*. Ne aflăm mai întîi în prezența unei prime scenografii, destul de vagi: un om de lume, cu o vastă experiență de viață, scriitorul însuși, evocă pentru un public nedeterminat întîlnirea sa cu o persoană care îi povestește un eveniment remarcabil din viața sa. Topografia și cronografia vor fi date de exemplu de niște celibatari luînd masa într-un castel oarecare de provincie la



## DISCURSUL LITERAR

întoarcerea de la vânătoare. Cititorul descoperă că-i este atribuit locul unui comesean. Într-o structură de acest tip, scenografia operei nu este nici cea a naratorului extradiegetic, nici cea a naratorului intradiegetic, ci interacțiunea lor cu modalități ce variază în funcție de operele avute în vedere.

Căci, să ne amintim, scenografia are funcție *integratoare*. „A integra” nu înseamnă a defini o configurație stabilă. Acest lucru este deosebit de evident când nu există o ierarhie clară între scenografiile arătate ale unei opere, ci o tensiune între două scenografii plasate pe același plan. Diferență comparabilă cu cea care distinge discursul indirect, în care discursul care citează și discursul citat sînt bine ierarhizate, de discursul indirect liber, în care cele două surse enunțiative se amestecă. În *Călătorie la capătul nopții*, Céline asociază conflictual scenografia unui roman clasic la trecutul simplu și scenografia locutorului popular pentru ca, prin descalificarea lor reciprocă, să le depășească pe ambele. Scenografia operei care rezultă din această combinație instabilă nu este reprezentabilă: ea nu se oferă decît prin activitatea lecturii.

Oricum, scenografia unei opere veritabile nu se mulțumește să reproducă scene validate, ea se afirmă ca exces al celor pe care se sprijină. *Fabulele* implică scenografia unui povestitor monden, însă ea nu este mimesis-ul unei povestiri într-un salon, ci un suport pe care opera îl reelaborează. Mondenitatea scenografiei lui La Fontaine nu se mulțumește să respecte normele discursului unei elite, ea le transcende prin felul său de a îngloba o diversitate de registre de vorbire care cuprinde fabulele filosofice, mitologice, animaliere..., amestecă genuri și tradiții literare (orientală, latină, greacă, medievală...). Relația dintre scenele de vorbire mondene și cea pe care *Fabulele* o elaborează pornind de la ele este prin urmare ambiguă. Pe de o parte, *Fabulele* întăresc, prin sublimare, practicile verbale ale mondenității, iar de cealaltă, capătă valoare pe seama lor.

### Bucula enunțiativă

Textele ascetice, cum ar fi *Străinul*, care par a-și „extenua” scenografia, pot fi contrastate cu cele care o construiesc ostentativ, cum ar fi *Tragicele* sau *Pedepsele* de Victor Hugo.

*Străinul* de Camus se prezintă drept legitimarea progresivă a scenografiei care îi permite să enunțe, tocmai în calitatea de „străin”. Când deschidem acest text, ne parvine un anume cuvînt, străin de scenografiile romanești obișnuite: fraze scurte la perfectul compus, raportate la un *eu* dez-învățat. O asemenea enunțare implică o scenografie derutantă pe care istoria are tocmai funcția de a o valida, lectura acoperind progresiv distanța astfel creată prin izvorîrea povestirii.

Foarte îndepărtată de această scenografie de hotare și de absențe este cea din *Pedepsele* de Victor Hugo, unde angajamentul politic se sprijină pe o necesitate metafizică. Textul convoacă istoria umanității pentru a-și instala

scenografia, instituindu-l pe enunțator în text ca pe un profet republican al caravanei umane.

„Dinspre stea auzii că-mi vorbește un glas:  
«Eu sînt astrul ce vin la-nceput luminînd,  
Sînt o stea îngropată ce ies din mormînt,  
Pe Sinai și-n Taiget mi-a fost dat să lucesc.  
Sînt băuța de aur și foc ce țintesc  
Drept a nopților frunte: și eu, negreșit,  
R nasc totdeauna cînd lumea-a pierit.  
Și mai sînt, o, popoare, cuvîntu-nfocat,  
Peste Moise și Dante strălucii nencetat»”<sup>1</sup>.

Poetul trimis de Dumnezeu este una dintre verigile unui lanț providențial a cărui cronografie cosmică îi cuprinde și pe Moise și pe Dante. Într-un asemenea univers, enunțarea *Pedepselor* este o forță, o „frondă” divină care lovește Răul. Scenografia este aici prinsă în jocul forțelor materiale și spirituale de care este traversat universul. Cititorul care la începutul volumului crede că citește un simplu pamflet împotriva loviturii de stat a lui Napoleon al III-lea descoperă întreaga istorie a umanității recapitulată, de la noapte (*Nox*) pînă la soarele Republicii universale (*Lux*). El trebuie astfel să citească povestirea în același timp ca pe o înlănțuire de episoade și ca pe legitimarea scenografiei profetice care dă spre citire această înlănțuire.

Și la Proust, tot recapitularea unei istorii este cea care permite fondarea scenografiei, povestirea coincizînd cu căutarea scenografiei care a făcut-o necesară. Reducerea distanței dintre scenografia arătată, cea care oferă cititorului povestirea, și scenografia pe care eroul trebuie să o descopere constituie însăși materia romanului. Însă în timp ce Hugo absoarbe singularitatea spuselor sale în destinul colectiv și providențial, Proust își destabilizează propria scenografie printr-un paradox: această carte pe care la sfîrșitul *Timpului regăsit* eroul este hotărît să o scrie este exact cea pe care o citim. Acest decalaj ireductibil al cronografiei ne trimite la un altul, constitutiv al enunțării operei: cel prin care timpul „regăsit” este slăbit de propria sa repetiție.

### Scena de enunțare în *Libéra*

În incipitul cărții *Libéra* (a se vedea *supra*, p. 82), cuvîntul care țîșnește se prezintă în cadrul unei scenografii singulare: într-un sat, după o întrevvedere recentă cu farmacistul Verveine și zece ani după uciderea unui copil numit „micuțul Ducreux”, țîșnește dintr-un locutor fără față un cuvînt recurent adresat

<sup>1</sup> Hugo V., *Pedepsele, Stella*, trad. de Vlaicu Bârna, Editura Minerva, București, 1996, p. 70.



unui alocutor nedeterminat. Această scenografie este totuși clasificată de către textul însuși: este vorba despre un „libéra”, adică de o rugăciune din slujba morților. Sîntem deci, în mod tipic, în prezența unui „cadraj interpretativ” (a se vedea *supra*, p. 216), care se îndepărtează atît de scena generică (romanul), cît și de scenografie. Presupunînd că cititorul cunoaște sensul cuvîntului „libéra”, această clasificare, în stadiul de incipit, nu-i va fi de mare ajutor: doar lectura va putea, eventual, să o justifice. Cadrajul interpretativ dat de titlu funcționează într-adevăr ca un program: cititorul trebuie să înțeleagă progresiv de ce titlul „libéra” este impus astfel de la bun început.

De fapt, cititorul este prins într-un dublu cadraj interpretativ: mențiunea paratextuală „roman” plasată pe copertă stabilește un contract de lectură care activează anumite așteptări. Totuși, dacă Pinget ar fi indicat pe copertă „povestire”, „pledoarie”, „poveste”, „monolog” etc., și nu „roman”, dispozitivul de comunicare n-ar fi fost modificat, ci doar interpretarea textului ar fi fost încadrată în mod diferit. Căci aici scena generică romanească intră în tensiune cu scenografia, astfel încît ne putem întreba dacă nu sîntem în prezența unei *subversiuni* a scenei romanești: textul se prefacă că povestește o întîmplare destituind, în același timp, progresiv, condițiile povestirii.

Cum este foarte dificil să citim îndelung un text fără a-l raporta la o scenă de vorbire stabilizată, pentru a remedia incertitudinea impusă de primele rînduri ale cărții, cititorul poate clasifica scenografia în mod provizoriu și să citească textul în consecință: de exemplu, hotărînd că este vorba despre monologul unui nebun. Poate de asemenea să aștepte ca textul să-i furnizeze ulterior indiciile care-i vor putea ghida alegerea. El se abandonează scenografiei așa cum se prezintă ea, ininteligibilă, căutînd în același timp indiciile care îi vor permite să organizeze totuși o lectură romanească minimală, să construiască o istorisire cît de cît coerentă; ceea ce textul acestui incipit pare de altfel a face într-un mod cît de cît satisfăcător. În această privință, gradul de familiaritate al cititorului cu opera autorului, Robert Pinget, joacă aici un rol deloc neglijabil: cei care cunosc alte opere nu vor avea aceeași atitudine ca aceia care descoperă acest scriitor doar prin textul *Libéra*.

Însă, prins într-o scenografie care de-a lungul paginilor rămîne nedeterminabilă, cititorul va trebui progresiv să admită că această tensiune dintre scenografie și scena generică constituie opera, că această enunțare deosebită a naratorului de joacă urzeala narativă clasică. Instituind astfel o scenografie care se distinge prin faptul că rămîne în mod obstinat enigmatică, Pinget duce la paroxism funcționarea scenografiei literare, care trebuie să se legitimeze continuu prin chiar desfășurarea sa: cu cît avansează în text, cu atît cititorul trebuie să se convingă că doar această scenografie, și nu alta, este pe măsura lumii haotice pe care o afișează textul de față.

Această voință ca opera să-și instaureze propriul său spațiu nu are totuși nimic atemporal, ea este caracteristică pentru estetica generată de romantism, în cadrul căreia genul este adesea perceput ca străin față de ceea ce ar fi esența literaturii.

## Concluzie

Scenografia nu este un simplu eșafodaj, un mod de a transmite „conținuturi”: ea este pivotul enunțării. Literatura face parte din acele discursuri a căror identitate se constituie prin negocierea propriului lor drept de a construi o *anume* lume printr-o *anume* scenă de vorbire care îi atribuie cititorului sau spectatorului un anumit loc. Pentru a nu se degrada în simplu procedeu, scenografia operei trebuie deci să fie pe măsura lumii pe care o face posibilă: nu există scenografie profetică dacă textul nu oferă o imagine tulburătoare a celui drept persecutat. Ea trebuie, de asemenea, să fie conectată la configurația istorică în care apare. Tipurile de scenografii mobilizate spun pe ocolite cum își definesc operele relația cu societatea și cum putem legitima în această societate exercițiul cuvântului literar. Construindu-și scenografia pe baza Bibliei, d'Aubigné se sprijină pe reprezentările dominante ale cuvântului legitim la protestanți. Introducând o ruptură între scenografia operei și tranzacțiile verbale obișnuite, excluzând orice folosire inestetică a limbii, autorul *Poemelor barbare* afirmă pretenția poezilor parnasieni la autonomie, la „Arta pentru Artă”.

Scenografia este de asemenea articulația dintre opera considerată ca un obiect estetic autonom și condițiile apariției sale. În timp ce compune *Tragicele*, între 1577 și 1589, Aubigné nu locuiește propriu-zis în „deșert”, însă cu siguranță că locul în care a trăit, departe de fastul și intrigile Curții, a fost resimțit ca deșertul biblic pentru ca el să poată scrie această operă: prin paratopia sa creatoare deșertul trăit întreține deșertul operei.



## Capitolul 18

### Ethosul

Textul nu este destinat contemplării, el este enunțare destinată unui co-enunțator care trebuie mobilizat pentru a fi făcut să adere „fizic” la un anumit univers de sens. Cum să evoci, de exemplu, o scenografie profetică sau un cod de limbaj popular, neglijând tonul profetic sau verva populară, felul de a striga și de a gesticula specific acestor tipuri de enunțare? Nu putem concepe didacticismul lui Jules Verne fără tonul profesoral, după cum nici genul monden fără felul rafinat de a vorbi al obișnuiților saloanelor. Reîntîlnim aici, însă într-un cadru diferit, problematica *ethosului* retoric. După ce a fost prizoniera curentului de discreditare a retoricii, ea este tot mai prezentă în disciplinele discursului și, într-un cadru mai larg, în științele umane.

#### Ethosul retoric

În greacă, termenul are deja un sens care nu este foarte bine specificat fiind folosit în contexte multiple: în retorică, în morală, în politică, în muzică<sup>1</sup>... În

---

<sup>1</sup> Nici astăzi, termenul nu cunoaște un sens stabilizat. Este utilizat astfel în sociologie, continuându-l pe Max Weber, care în *Etica protestantă și spiritul capitalismului* vorbește de ethos (fără a da totuși o definiție precisă) ca de o interiorizare a unor norme de viață, la joncțiunea dintre credințele religioase și sistemul economic, în cazul de față capitalismul. Se regăsește și la Pierre Bourdieu cu un sens apropiat.

## DISCURSUL LITERAR

*Retorica* sa, Aristotel consideră de rigoare prezentarea unei *technè* care își propune să analizeze nu ceea ce este persuasiv pentru cutare sau cutare individ, ci pentru cutare sau cutare tip de indivizi (1356b, 32-33). Justificarea prin *ethos* constă în a face impresie bună, prin felul în care ne construim discursul, în a crea o imagine despre sine capabilă să convingă auditoriul, câștigându-i încrederea. Destinatarul trebuie astfel să-i atribuie anumite proprietăți instanței care este prezentată ca sursa evenimentului enunțativ:

„Convingem, așadar, prin intermediul caracterului vorbitorului, atunci când discursul este rostit astfel încât să îl facă pe vorbitor demn de încredere; căci noi ne încredem în oamenii aleși mai mult și mai prompt, pe de o parte în general, în privința tuturor chestiunilor, și pe de altă parte, în întregime, în problemele care nu prezintă certitudine, ci îndoială”. (1356a, 4-7)<sup>1</sup>

Pentru a da această imagine pozitivă despre el însuși, oratorul poate miza pe trei calități fundamentale: *phronesis*, sau prudența, *arete*, sau virtutea, și *eunoia*, sau bunăvoința. Aristotel le expune la începutul celei de-a doua cărți a *Retoricii*:

„Așadar, trei sînt motivele necesare pentru ca vorbitorii înșiși să fie credibili; căci atîtea sînt cele datorită cărora căpătăm încredere într-un lucru, în afara demonstrațiilor. Acestea sînt: înțelepciunea practică, virtutea și bunăvoința; într-adevăr, vorbitorii înșeală în legătură cu subiectele despre care vorbesc sau asupra cărora deliberează, fie din cauza tuturor acestor motive, fie din cauza uneia dintre ele; căci, ori din lipsă de înțelepciune practică, ei nu opinează corect, ori, opinînd corect, din răutate nu spun lucrurile pe care le gîndesc, ori sînt înțelepți și destoinici, în schimb nu sînt binevoitori, drept care este posibil ca ei, cunoscînd cele mai bune soluții, să nu le recomande”. (1378a, 6-14)<sup>2</sup>

Ethosul retoric este strîns legat de enunțare, și nu de universul de cunoștințe extradiscursiv despre locutor: „Trebuie, însă, ca acest lucru să rezulte cu ajutorul discursului, și nu datorită unei decizii anterioare, cum că vorbitorul are un caracter anume” (1356a). R. Barthes subliniază acest aspect: „Oratorul trebuie să-i *arate* trăsături de caracter auditorului (sinceritatea sa nu contează) pentru a face impresie bună [...]. Oratorul enunță o informație și *în același timp* spune: sînt în felul acesta, nu sînt altfel”<sup>3</sup>. Eficacitatea ethosului vine din faptul că el învăluie într-un fel enunțarea, fără a fi explicitat în enunț. Este în zadar atribuit locutorului pe motivul că acesta este sursa enunțării, ethosul îl caracterizează pe locutor din interior. Destinatarul atribuie într-adevăr unui locutor înscris în lumea extradiscursivă trăsături care sînt în realitate intradiscursive, fiind asociate unui fel de a spune.

<sup>1</sup> Aristotel, *Retorica*, trad. de Maria-Cristina Andrieș, Editura Iri, București, 2004, p. 91.

<sup>2</sup> Aristotel, *Retorica*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>3</sup> „L'ancienne rhétorique”, *Communications*, nr. 16 (1996), p. 212. Sublinierea noastră.



De fapt, aceste trăsături nu sînt strict „intradiscursive”, căci în elaborarea ethosului intervin de asemenea date exterioare cuvîntului propriu-zis (mimică, haine etc.). Justificarea prin ethos mobilizează astfel:

„[...] tot ceea ce, în enunțarea discursivă, contribuie la emiterea unei imagini a oratorului la adresa auditorului. Tonul vocii, debitul vorbirii, alegerea cuvintelor și argumentelor, gesturile, mimica, privirea, postura, găteala etc., sînt tot atîtea semne, elocutorii și oratoricești, vestimentare și simbolice, prin care oratorul dă despre el o imagine psihologică și sociologică”<sup>1</sup>.

Nu este vorba despre o reprezentare statică și bine delimitată, ci mai degrabă de o formă dinamică, construită de destinatar prin chiar actul de vorbire al locutorului.

În anii '80, Oswald Ducrot a propus o caracterizare pragmatică a *ethosului*, prin distincția dintre „locutor-L” (= enunțatorul) și „locutorul-lambda” (= locutorul ca ființă ce aparține lumii), care ne trimite la cea a pragmaticienilor între *a arăta* și *a spune*: ethosul se *arată* în actul enunțării, el nu se *spune* în enunț. Prin natura sa, el rămîne în planul secund al enunțării, el trebuie să fie perceput, însă să nu facă obiectul discursului:

„Nu este vorba de afirmațiile măgulitoare pe care oratorul le poate face la adresa propriei sale persoane în conținutul discursului său, afirmații ce riscă, dimpotrivă, să deranjeze auditoriul, ci de aparența pe care i-o conferă debitul, intonația, călduroasă sau severă, alegerea cuvintelor, argumentele... În terminologia mea, voi spune că ethosul îi este atribuit lui L, locutorul în calitate de locutor: în măsura în care este sursa enunțării, el este împodobit cu anumite caracteristici care, în schimb, fac această enunțare acceptabilă sau inacceptabilă”<sup>2</sup>.

În prelungirea *Retoricii* lui Aristotel, putem cădea de acord asupra cîtorva teze de bază, fără să ne pronunțăm prematur referitor la felul în care ele ar putea eventual fi exploatate:

- ethosul este o noțiune *discursivă*, el se construiește prin discurs, nu este o „imagine” a locutorului exterioară cuvîntului;
- ethosul este în întregime legat de un proces *interactiv* de a-l influența pe celălalt;
- este o noțiune total *hibridă* (socio/discursivă), un comportament evaluat din punct de vedere social, care nu poate fi analizat în afara unei situații de comunicare precise, ea însăși integrată într-o conjunctură socio-istorică determinată.

<sup>1</sup> G. Declercq, *L'art d'argumenter, Structures rhétoriques et littéraires*, Éditions universitaires, Paris, 1992, p. 48.

<sup>2</sup> O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Minuit, Paris, 1984, p. 201.

## DISCURSUL LITERAR

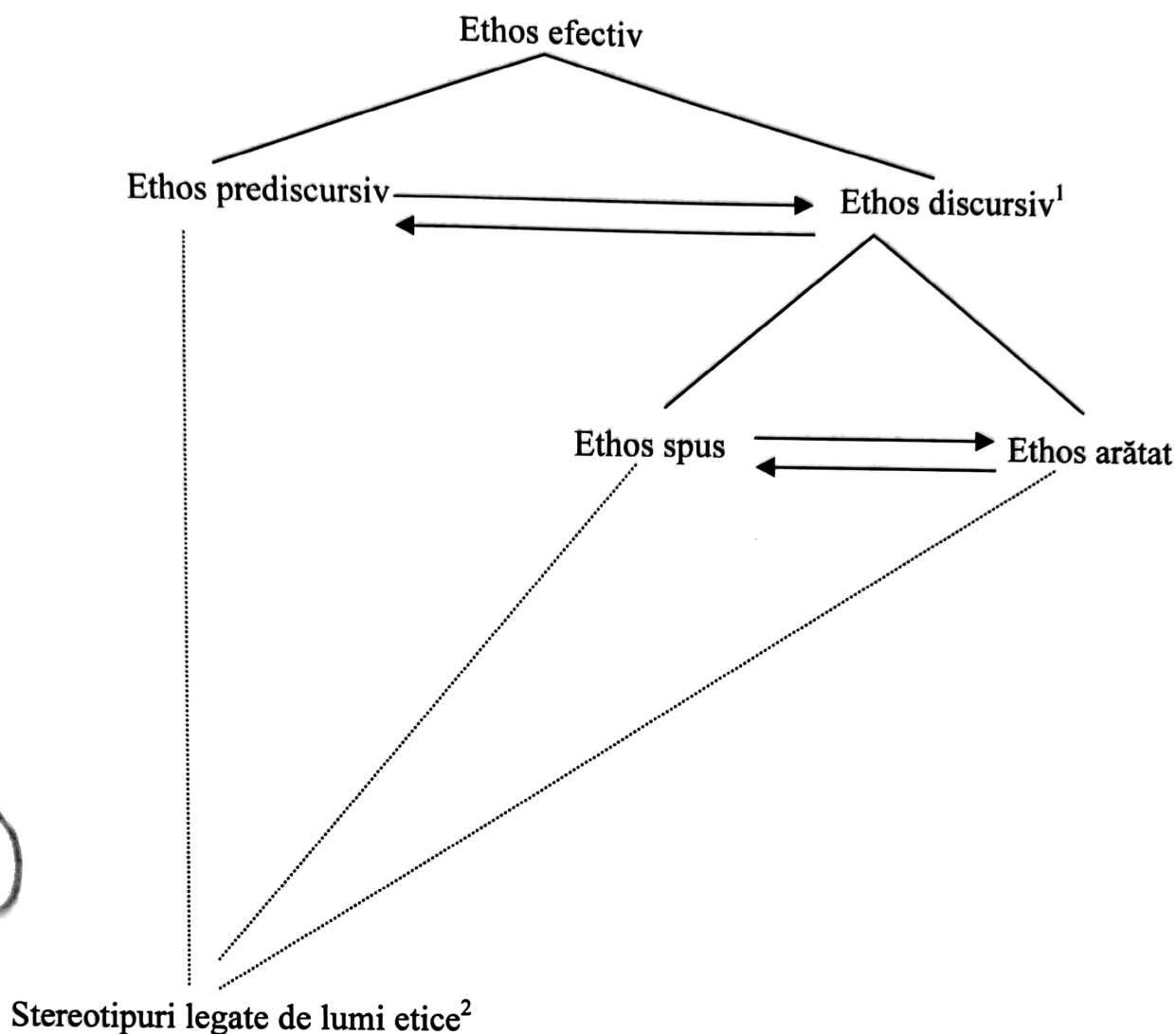
De-a lungul dezvoltărilor sale istorice, ca și în reexploatările ei actuale, noțiunea de ethos, oricât de simplă ar putea părea la prima vedere, ridică probleme multiple.

Ethosul este strâns legat de actul enunțării, însă nu putem ignora faptul că publicul își construiește de asemenea reprezentări ale ethosului enunțatorului înainte chiar ca el să vorbească. Este deci necesar să se stabilească o distincție între *ethosul discursiv* și *ethosul prediscursiv* (sau *prealabil*). Doar primul, după cum am văzut, corespunde definiției lui Aristotel. Distincția prediscursiv/discursiv trebuie totuși să țină cont de diversitatea tipurilor, genurilor de discurs și poziționărilor; ea nu este pertinentă în absolut. Oricum, chiar dacă destinatarul nu știe nimic în prealabil despre ethosul locutorului, simplul fapt că un text aparține unui gen de discurs sau unei anumite poziționări ideologice induce anumite așteptări în ceea ce privește ethosul. Desigur, există tipuri de discurs sau circumstanțe pentru care se presupune că destinatarul nu dispune de reprezentări prealabile referitoare la ethosul locutorului: așa se întâmplă când deschidem romanul unui autor necunoscut. Însă chiar și în cazul literaturii, acest lucru nu vine de la sine, avînd în vedere faptul că scriitorul este de regulă o persoană publică (cu toate aspectele implicate de această stare de fapt): chiar și în momentul în care refuză să facă apariții publice, el lasă să se vadă, prin semnele pe care le trimite, ceva de ordinul ethosului. Am văzut ce se întâmplă de exemplu în cazul lui Montherlant (*supra*, p. 134), a cărui povestire de călătorii participă la construirea ethosului discursiv propriu-zis, care constrînge, la rîndul lui, punerea în scenă a persoanei. Această interacțiune este esențială pentru funcționarea instituției literare. Se deschide astfel un domeniu de investigație deosebit de bogat, pe care unii cercetători îl introduc în categoria de „postură” a scriitorului<sup>1</sup>.

Ethosul discursului rezultă din interacțiunea dintre diverși factori: ethosul prediscursiv, ethosul discursiv (*ethos arătat*), și fragmentele de text în care enunțatorul își evocă propria enunțare (*ethos spus*): în mod direct („vă vorbește un prieten”), sau indirect, de exemplu prin intermediul metaforelor sau aluziilor la alte scene de vorbire. Distincția dintre ethosul *spus* și *arătat* se înscrie la extremele unei linii continue, avînd în vedere că este imposibil să definim o frontieră netă între „ceea ce este spus” într-o manieră sugerată și „ceea ce este arătat”. *Ethosul efectiv*, cel pe care îl construiește cutare sau cutare destinatar, rezultă din interacțiunea acestor diverse instanțe a căror importanță variază în funcție de genurile de discurs.

<sup>1</sup> A se vedea, de exemplu, Jérôme Meizoz, *Le Gueux philosophe* (Jean-Jacques Rousseau), Antipodes, Lausanne, 2003; „Recherches sur la posture: Jean-Jacques Rousseau”, *Littérature*, nr. 126, iunie 2002, pp. 3-17.





## Dincolo de ethosul retoric

Cum nu mai trăim lumea retoricii antice, cuvîntul nu mai este reglementat de aceleași dispozitive. Ceea ce cîndva era o disciplină unică, retorica, astăzi este dispersată în diverse discipline teoretice și practice cu finalități distincte, ce captează ethosul sub fațete diferite. Ne este oricum imposibil să stabilizăm definitiv o noțiune de acest gen, pe care este mai bine să o considerăm ca pe un nucleu care generează o multitudine de dezvoltări posibile.

Dincolo de retorică, de îndată ce există enunțare, aceasta eliberează și ceva de ordinul ethosului: prin vorbirea sa, locutorul activează în interpret construirea unei anumite reprezentări în ceea ce-l privește, periclitîndu-și controlul asupra propriului cuvînt, fiind obligat așadar să încerce să controleze, mai mult sau mai puțin vizibil, tratarea interpretativă a semnelor pe care le trimite.

<sup>1</sup> Săgeata dublă din schemă indică faptul că există interacțiune.

<sup>2</sup> Pentru noțiunea de „lume etică” a se vedea p. 240.

## DISCURSUL LITERAR

Noțiunea de *ethos* ne permite de asemenea să reflectăm la procesul mai general al *adeziunii* subiecților la punctul de vedere susținut de discurs. Proces deosebit de evident când este vorba despre discursuri cum ar fi publicitatea, filosofia, literatura, politica etc care – spre deosebire de cele care țin de genuri „funcționale”, cum ar fi formularele administrative sau modurile de folosire – trebuie să cucerească un public care are dreptul să le ignore sau să le respingă. Or, noțiunea de *ethos* permite articularea corpului pe discurs: instanța subiectivă care se manifestă prin discurs nu se lasă concepută doar ca statut, ci și ca o voce, asociată reprezentării unui „corp ce enunță” identificat din punct de vedere istoric.

În timp ce retorica a pus *ethosul* în strînsă legătură cu oralitatea, în loc să îl rezerve elocvenței judiciare sau chiar oralității, putem afirma că orice text scris, chiar și când o respinge, posedă o „vocalitate” specifică; această vocalitate îi face posibilă raportarea la o caracterizare a corpului enunțatorului (și nu, bineînțeles, a corpului locutorului extradiscursiv), la un *garant* care prin *tonul* său atestă ceea ce este spus; termenul de „ton” prezentînd avantajul că este valabil atît pentru scris, cît și pentru oral.

În ceea ce ne privește, optăm deci pentru o concepție mai degrabă „încarnată” a *ethosului*, care din această perspectivă acoperă nu numai dimensiunea verbală, ci și ansamblul de determinări fizice și psihice atașate „garantului” de către reprezentările colective. Acestuia i se atribuie astfel un *caracter* și o *corporalitate*, al căror grad de precizie variază în funcție de texte. „Caracterul”<sup>1</sup> corespunde unui fascicul de trăsături psihologice. Cît despre „corporalitate”, ea este asociată unui profil fizic și unui mod de a se îmbrăca. Dincolo de acest lucru, *ethosul* înseamnă un mod de a te mișca în spațiul social, o disciplină tacită a corpului văzut prin prisma unui comportament global. Destinatarul îl identifică sprijinindu-se pe un ansamblu difuz de reprezentări sociale evaluate pozitiv sau negativ și de stereotipuri la a căror stabilizare sau transformare enunțarea își aduce propria contribuție.

Propunerea noastră este ca modul în care destinatarul în poziție de interpret – auditor sau cititor – își însușește acest *ethos* să fie desemnat prin termenul de *încorporare*. Făcînd apel la etimologie într-un mod relativ exagerat, putem aborda această „încorporare” din perspectiva a trei registre:

- Enunțarea operei conferă o „corporalitate” garantului, ea îi *dă un corp*.
- Destinatarul *încorporează*, asimilează astfel un ansamblu de scheme care corespund unui mod specific de raportare la lume locuind în propriul său corp.
- Aceste două prime încorporări permit constituirea unui *corp* al comunității imagine a celor care aderă la același discurs.

De fapt, „încorporarea” cititorului merge dincolo de o simplă identificare cu un „garant”, ea implică o *lume etică* din care acest „garant” face parte și către care el permite accesul. Această „lume etică” activată prin intermediul lecturii

<sup>1</sup> Pe care nu îl vom confunda, evident, cu termenul „caracter” cu care se traduce adesea „*ethosul*” din *Retorica* lui Aristotel.



subsumează un anumit număr de situații stereotipice asociate unor comportamente: publicitatea contemporană se sprijină enorm de mult pe asemenea stereotipuri (lumea etică a funcționarului dinamic, a snobilor, a starurilor de cinema etc). Când un spectator la o comedie din secolul al XVII-lea vede apărînd pe scenă un om al legii sau un medic, aceste personaje sosesc asociate unor locuri, unor moduri de a vorbi și de a acționa din lumile lor etice respective: stereotipuri pe care dramaturgul și regizorul le pot întări sau contesta (ceea ce se întîmplă rar într-o comedie).

Dacă fiecare conjunctură istorică se caracterizează printr-un regim specific al ethè-urilor, lectura multor texte care nu aparțin ariei noastre culturale (nici în timp, nici în spațiu) este adesea stingherită nu de lacune grave în cunoștințele noastre enciclopedice, ci de pierderea de ethè care să le susțină tacit enunțarea. Când vedem strofele din *Cîntecul lui Roland* dispuse pe o foaie de hîrtie, este foarte dificil să restituim ethosul care le-a stat la bază; or, ce este o epopee dacă nu un gen de interpretare verbală? Fără a merge așa departe, proza politică din secolul al XIX-lea nu poate fi despărțită de ethè-uri specifice practicilor discursive, situațiilor de comunicare astăzi dispărute.

În plus, de la o conjunctură la alta, nu aceleași sînt zonele producției semiotice care propun modelele celor mai importante moduri de a fi și de a vorbi, cele care „dau tonul”. Stereotipurile comportamentale erau odinioară accesibile elitelor într-un mod privilegiat prin lectura textelor literare, în timp ce astăzi acest rol este acordat publicității, mai ales sub forma ei audiovizuală. Este evident în cazul secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, cînd discursul literar era inseparabil de valorile atașate unor anumite moduri de viață. Nenumăratele texte care țin de curentul „galant”, de exemplu, nu se mulțumeau să povestească anumite întîmplări sau să expună anumite idei, ci o făceau prin intermediul unui ethos discursiv specific care provenea din lumea etică a galanteriei: ethos al „naturalului”, al „veseliei”...

Avem o ilustrare a acestei puteri a literaturii în pasajul în care prelatul Léon Dupuis îi povestește Emmei Bovary cum își ocupă timpul liber:

„ – Aveți cel puțin unde să faceți o plimbare prin împrejurimi? întrebă doamna Bovary, adresîndu-se tînărului.

– Oh, aproape de fel, răspunse Léon. E un loc căruia i se spune *La izlaz*, sus, pe coastă, la poalele pădurii. Uneori, duminica, mă duc acolo și stau cu o carte în mînă, privind apusul soarelui”<sup>1</sup>.

Desigur, putem să luăm în derîdere stereotipul romantic, însă el arată maniera în care ethosul literar contribuie la modelarea și garantarea modelelor de comportament. Această perspectivă ne ajută să înțelegem mai bine eficacitatea discursului operelor literare, aptitudinea lor de a suscita adeziunea. Ideile se prezintă printr-un fel de a vorbi care trimit la un fel de a fi, la imaginarul unei

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, op. cit., II, 2, p. 79.

experiențe trăite. Pentru literatură, ca și pentru publicitatea contemporană, ceea ce este spus trebuie atestat, co-enunțatorului cerîndu-i-se să se identifice cu o anumită determinare a unui corp în mișcare, văzut în mediul său social.

## Acrimonie și amenitate

Poziționările estetice și genurile de text constrîng ethosul în aceeași măsură ca „ideile” transmise: este imposibil de stabilit o ierarhie între ceea ce este spus și felul de a spune. Ethosul nu este deci un procedeu atemporal; ca și celelalte dimensiuni ale enunțării, el înscrie operele într-o conjunctură istorică determinată.

Să revenim la personajul Țăranului de pe Dunăre pe care îl evoca d'Aubigné (a se vedea *supra*, p. 229). Acest stereotip a fost elaborat în secolul al XVI-lea pentru a ilustra „arete”-a aristotelică, adică ethosul vorbirii directe, a omului simplu care spune verde în față un adevăr fără artificii. În *Tragicele*, această figură este însoțită de un anumit ton: adevărul se spune pe un ton „aspru” care contrastează cu „mieroșeniile” (*Prinți*, vers 132) acestui garant opus – „lingușitorul”, poetul curtean, încarnare a anti-ethosului. Tonul „aspru” lasă să se înțeleagă un caracter și o corporalitate stereotipate social și intertextual: „Țapul din deșert” care semnează *Tragicele* este demnul predecesor al altui ambreior paratopic, semi-țapul – Satirul din *Legenda secolelor*<sup>1</sup> de Hugo, care aruncă brutalul adevăr în fața adunării zeilor din Olimp. La Hugo, ca la d'Aubigné, cuvîntul unui asemenea garant exercită o acțiune fizică, ea este forță printre forțele cosmosului:

„Pogoară asupra mea, adevăr, al tău cuvînt,  
Să-l ținuiască într-un bulgăre cît mai rotund  
Pe care îl voi putea găsi, iar acest bulgăre  
Fruntea lui Goliat s-o străpungă.  
Astfel dușmanul va pieri, căci frica va fi moartă.  
Vremea a adîncit răul; vin în a mea soartă,  
Vremea întîîndu-mi harul și mînia,  
La fel ca anii, lupta, inima și vrerea  
Cu cît e lumea mai neclintită-n răutatea ei,  
Cu aceeași neclintire mă lupt și eu cu viciul ei”.  
(„Prinți”, 45-54)

În *Tragicele*, această corporalitate este asociată în mod constant cu o anumită reprezentare a diferenței sexuale: „asprul” cuvînt de adevăr este viril și războinic; ethosul ce servește ca termen de comparație negativă este cuvîntul contra-naturii al unui bărbat deghizat în femeie. Zeflemeaua la adresa Curții regelui Henric al III-lea este astfel cuprinsă în denunțarea inversiunii sexuale:

<sup>1</sup> Prima serie (1859).



„[...] Bărbia lui ascuțită,  
Fața lui în alb și roșu mîzgîlită,  
Stăpînul ei pudrat ne arată ridată,  
În locul unui Rege, o tîrfă fardată!”

(„Prinți”, 781-784)

În schimb, mama sa, Catherine de Médicis, este bărbat:

„Însă nefericit este cel care trăiește sclav infam  
Sub o femeie bărbat și sub un bărbat femeie!”

(„Prinți”, 759-760)

Ethosul viril și violent al poetului care nu mai înfrumusețează adevărul intervine pentru a redresa ordinea naturală care a fost coruptă de către persecutorii protestanților. Doar un cuvînt viril poate restabili diferențierea sexuală legitimă.

Această cauciune cerută acestei autorități ultime, Natura, este rezultatul unui cuvînt care face fizic parte din cosmos, care este el însuși flux, „umoare”. Ethosul mieros al lingușitorului este doar otravă, puroi periculos, în timp ce cuvîntul adevărat este acid ce arde, „furie” a focului purificator. De altfel așa și începe opera:

„De vreme ce trebuie să ne războim cu legiunile din Roma,  
Cu monștrii din Italia, va trebui să facem asemenea  
Lui Hannibal, care prin flăcări de umori amare  
Își croi drum prin Alpii incendiați.  
Curajul meu de foc, umoarea mea amară, revoltată,  
De-a lungul a șapte munți va fi sabie, nu poartă”.

Acest ethos „aspru” nu ține doar de preferința individuală a autorului său. El este inseparabil de o anumită poziționare și poate fi contrastat cu cel care domină opera unui scriitor religios catolic, contemporan și vecin cu d'Aubigné, saint François de Sales<sup>1</sup>; acest adversar al protestanților optează în mod clar pentru un ethos de miere. De la bun începutul principalei sale cărți, *Introducere în viața pioasă*, el stabilește o opoziție între două corporalități, asociate cu doi garanți, cea a adevăratei pietăți și cea a relei pietăți: „Lumea, draga mea Philothée, defăimează pe cît îi stă în putință sfînta pietate, descriind persoanele pioase ca avînd o față neplăcută, tristă și chinuită”<sup>2</sup>. Acestei păreri el opune o pietate „blîndă, fericită, împăciuitoare”:

<sup>1</sup> *Tragicele* au apărut în 1616, însă au fost începute în 1577. *Viața pioasă* a apărut în 1609. În 1620, d'Aubigné s-a refugiat la Geneva, nu departe de Annecy, oraș în care era episcop François de Sales.

<sup>2</sup> Saint François de Sales, *Oeuvres*, Gallimard, „La Pléiade”, 1969, p. 34.

„Credeți-mă, dragă Philothée, pietatea este blîndețea blîndeții și regina virtuților, căci ea este perfecțiunea milosteniei. Dacă milostenia este lapte, pietatea este smîntîna; dacă este o plantă, pietatea este floarea”<sup>1</sup>.

„Blîndețe” care respinge muștrările violente a căror ilustrare extremă par a fi *Tragicele*:

„Trebuie să rezistăm răului și să stăvilim viciile celor pe care îi avem în grija noastră, cu perseverență și curaj, însă pașnic și cu blîndețe. Nimic nu îmblînzește un elefant furios mai tare decît vederea unui mieluşel [...]. Soția din Cîntarea Cîntărilor nu are mierea doar pe buze și pe vîrful limbii, ci și sub limbă, adică în piept; și nu este vorba doar de miere, ci și de lapte; căci nu trebuie să ai doar vorba dulce față de aproapele tău, ci tot pieptul...”<sup>2</sup>.

Această divergență în ethos este însoțită de o opțiune diferită de cea din *Tragice* în materie de diferență sexuală: în scenografia din *Viața pioasă*, alocutorul este o tînră de lume.

Însă *Tragicele*, ca și *Viața pioasă*, se înscriu în același cosmos umanist în care cuvîntul, fie că este miere sau acid, este o „umoare” în acțiune. Dacă enunțarea din *Tragice* pretinde că prin ethosul său amar sfărîmă stîncile răului, saint François pretinde că reușește acest lucru prin o cu totul altă chimie verbală:

„Zahărul îndulcește fructele necoapte și îndreaptă partea crudă sau rea a celor care sînt bine coapte; pietatea este adevăratul zahăr spiritual, care îndepărtează amarăciunea din umiliri și răutatea din consolări”<sup>3</sup>.

În aceeași perioadă (1605), *Don Quijote* al lui Cervantes folosește opoziția dintre Don Quijote și Sancho Panza drept sursă de legitimare pentru garantul romanului. Cînd povestirea începe, ajunge la noi vocea unui narator invizibil care se conturează progresiv printr-o contrastare implicită a acestor două excese simetrice. Pe de o parte corporalitatea subțire, uscată a lui Don Quijote, exemplul perfect pentru caracterul melancolic, după concepția hipocratică a umorilor, dominantă în acea vreme; pe de altă parte, Sancho Panza, cu un patronim revelatoriu: gras și comun. Acestor două *ethè* le corespund două forme de discurs: Don Quijote este persoana perioadelor lungi și obscure luate din romanele de cavalerie, Sancho este persoana proverbelor. Însă și unul și celălalt sînt captivii repetiției: Don Quijote repetă frazele eroilor din romane, Sancho repetă maximele populare. Garantul enunțării este caracterizat implicit ca fiind cel care încarnează norma atît de limbaj, cît și de comportament care există între două excese, o normă pe care o *arată* prin intermediul spuselor sale. Tonul său liber, dezinvolt

<sup>1</sup> *Vie dévote*, p. 36.

<sup>2</sup> *Vie dévote*, p. 153 și p. 155. Referitor la acest ethos „blînd” al curentului umanist pios, a se vedea cartea noastră *Sémanatque de la polémique*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983.

<sup>3</sup> *Vie dévote*, p. 35.



contrastează cu rigiditatea și greutatea celor două *ethè* care îi servesc drept termen de comparație.

Romanul lui Cervantes joacă pe două niveluri. El istorisește ceva, însă această istorisire este făcută de vocea unui garant care încorporează anumite valori istoric definite. Cititorul nu consumă doar aventuri, ci *încorporează* fără știrea sa valorile asociate unor anumite moduri de a te mișca și de a vorbi în societate. Abundența descrierilor de haine merge în același sens: prin evaluările sale descriptive, naratorul indică normele în materie de ethos verbal și non-verbal. Avem aici o manifestare a ceea ce spuneam despre rolul discursului literar în secolele anterioare: el nu se mulțumea să mobilizeze imaginarul, ci încarna anumite moduri de a vorbi și de a te comporta în societate.

Am avut deja ocazia să vedem manifestându-se această legitimare oblică a garantului prin utilizarea a doi termeni de comparație prezentați ca excесе simetrice în *Mizantropul* (*supra*, p. 157); aici, enunțarea garantului îl prezintă pe acesta ca încarnând o normă transgresată de Oronte, ca și de Alceste, omul sonetului galant și omul cântecului popular.

## Ethos, habitus, poziționări

Ethosul constituie astfel un articulador de o mare polivalență. El respinge orice ruptură între discurs și corp, ca și între lumea reprezentată și enunțarea care o instituie: calitatea ethosului trimite la un garant care prin intermediul lui își asumă o identitate pe măsura lumii pe care are datoria să o prezinte. Regăsim aici paradoxul oricărei scenografii: garantul care susține enunțarea trebuie ca prin propriul enunț să-și legitimeze felul de a vorbi. Enunțarea operei trebuie să reprezinte o lume din care ea provine, de fapt: proprietățile „carnale” ale enunțării sînt din aceeași substanță ca lumea pe care enunțarea o reprezintă.

Nu am putea deci să punem o barieră între ethos și codul de limbaj propriu unei poziții din câmpul literar. Codul de limbaj nu este eficace decît asociat ethosului care îi corespunde. Nimic surprinzător dacă i se atribuie, și lui, o corporalitate și un caracter. Astfel, cînd părintele Bouhours în *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) descrie limba franceză folosită de *honnêtes gens* și a uzului corect:

„Este o mironosiță, însă o mironosiță plăcută care așa cuminte și modestă cum este, nu are nimic aspru și sălbatic în natura ei”<sup>1</sup>.

Codul de limbaj este reprezentat aici prin corporalitatea și caracterul unei femei de lume, adică a unei persoane care „încorporează” calitățile atribuite celor care se presupune că vorbesc această franceză frumoasă pe care opera lui

<sup>1</sup> *A II-a întrevedere*, S. Mabre-Cramoisy, Paris, 1671, p. 42.

Bouhours o apără și o mobilizează totodată în enunțarea sa. A persuadea de temeinicia acestei limbi „oneste”, înseamnă automat a legitima garantul, a le atribui cititorilor un anumit profil al vocii, al corpului și a-i aduna imaginar la împărțirea ethosului legat de acest cod de limbaj.

Regăsim această întrepătrundere puternică între o anumită disciplină a corpului monden și un anumit fel de a vorbi la contemporanul lui Bouhours, părintele Rapin, care pentru a desemna stilul unui scriitor recurge la termenul de „aer”. Or, „aer” nu era în acea epocă un termen rezervat criticii literare; el era folosit pentru caracterizarea unui mod de a te mișca și de a te îmbrăca, în sens larg, a unui mod de viață, „reflectarea exterioară a unei realități interioare, imaginea pe care o lăsăm celuiilalt”<sup>1</sup>. Scriitorul și omul de lume sînt astfel raportați la același model, cel de bun dansator, cel care „are aerul curții”:

„Aer ține pe deplin de limba frumoasă. Are *aerul* unui om de calitate, are *aerul* nobil [...], se îmbracă, dansează cu un *aer* frumos, are în operele sale un *aer* de politețe care îl distinge puternic de ceilalți; după *aerul* în care procedează, va reuși. Gulerele de dantelă, gulerile înălțate, cercurile de la rochiile femeilor n-au mai revenit [...] căci nu sînt conforme cu acest *aer* de libertate, curat și galant în virtutea căruia ne îmbrăcăm de atîția ani. Să spunem, de asemenea, în ceea ce privește limba, că discursurile confuze nu vor mai reveni, pentru motivul că nu există nimic mai contrar acestui *aer* suplu, natural și rezonabil, cum este caracterul națiunii și sufletul limbii noastre”<sup>2</sup>.

Spre deosebire de estetica romantică, care va avea tendința de a considera stilul drept scriitură autarhică, criticul clasic, în momentul în care vorbește de „aer”, refuză să separe opera literară de normele care controlează comportamentele din societate. Astăzi regăsim această polivalență în cazul termenului „stil”, valabil atît pentru stilul lui Proust, cît și pentru un stil de viață sau un stil de îmbrăcăminte.

În ciuda similitudinile aparente, ethosul „blînd” al lui François de Sales, de exemplu, provine dintr-o lume diferită de cea care refuză „asprimea” și „sălbăticia” proslăvite de părintele Bouhours sau părintele Rapin. Rădăcinile primul ethos se află în cosmosul Renașterii; al doilea nu se sprijină pe lumea naturală, ci pe codurile de bunăcuviință ale unei elite.

Cu ajutorul conflictelor dintre poziționări, decelăm divergențe între diferite construcții ale corporalității și ale caracterului. Un anumit romantism apare inseparabil de corporalitatea palidă, slabă, cînd subiectul oscilează între pasiune și atonia melancolică. *Meditațiile poetice* (1820) de Alphonse de Lamartine, de

<sup>1</sup> F. Berlan, „Étude contextuelle du mot *style* et de ses substituts dans les *Réflexion sur la poésie* du père Rapin”, în *Rhétorique et discours critiques*, Presses de l'École normale supérieure, 1989, p. 98.

<sup>2</sup> *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, II<sup>e</sup> entretien. Citat de F. Berlan, art. cit., p. 101. Părintele Rapin este cel care face sublinierea.



exemplu, implică un cuvânt murmurat de sine către sine, care se îndepărtează de idealul conversației:

„Eu mor însă, ș-al meu suflet în minutul ce l-am dat  
Se revarsă ca un sunet melodios întristat”.

(„Toamna”, *Meditații XXIII*, trad. de Ion Heliade Rădulescu, 1830)

„Sunetul melodios întristat” al unei ultime respirații caracterizează bine tonul unui cuvânt suspendat între viață și moarte, corporalitatea unei ființe obosite, cu pielea la fel de albă precum vocea, care urmează „singuratica cărare, uitat pășind”, oprindu-se pentru a contempla peisajul din depărtare. Succesul enorm pe care l-au avut poeziile lui Lamartine n-ar putea fi explicat fără să se țină cont de concordanța deosebită dintre modul de a spune și modul de a se înscrie carnal în lume. Aici, natura maladivă a poetului nu este doar reprezentarea unei maladii independente de literatură, ea se instalează în imaginarul și comportamentele colective, întruchipând paratopia artistului.

Ethosul apare inseparabil de o „artă de a trăi”, de o „manieră globală de acțiune”, de ceea ce un sociolog ca P. Bourdieu numește *habitus*:

„Condiționările asociate unei clase diferite de condiții de existență produc *habitus*-uri, sisteme de dispoziții durabile și ușor de transpus [...], principii generatoare și organizatoare de practici și de reprezentări care pot fi adaptate obiectiv unui scop fără a le fi inerentă o urmărire conștientă a scopurilor și o stăpânire clară a operațiunilor necesare pentru a le atinge”<sup>1</sup>.

Bourdieu subliniază faptul că folosirea cea mai comună a cuvântului este de asemenea „o tehnică a corpului și competența propriu-zis lingvistică, și mai ales fonologică, este o dimensiune de hexis corporală în care se exprimă orice raport cu lumea socială”. Astfel, „stilul articulatoriu al claselor populare” ar fi „inseparabil de orice raport cu corpul dominat de refuzul «manierelor» sau al «fandoselii» și valorizarea virilității”<sup>2</sup>. În textele literare trebuie de asemenea să înțelegem cum poate avea loc o participare la sensurile sociale prin limbaj, cum pot să se fixeze „montaje durabile și sustrase controlului conștiinței”<sup>3</sup>:

„Corpul crede în ceea ce joacă... nu reprezintă ceea ce joacă, nu-și memorează trecutul, îl mobilizează și astfel anulat, îl re trăiește. Corpul nu a învățat ceva neavut, lucru știut de sine, ci ceva care este”<sup>4</sup>.

În societate coexistă într-un mod mai mult sau mai puțin conflictual un anumit număr de *habitus*-uri legate de exercițiul discursului în anumite locuri.

<sup>1</sup> P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Minuit, Paris, 1980, p. 88.

<sup>2</sup> „L'économie des échanges linguistiques”, *Langue française*, nr. 34, 1977, p. 31.

<sup>3</sup> P. Bourdieu, *Le sens pratique*, op. cit., pp. 33-34.

<sup>4</sup> P. Bourdieu, *Le sens pratique*, op. cit., p. 123.



## DISCURSUL LITERAR

Foarte adesea operele își instaurează scenografia prin intermediul lor, ca în cazul *Fabulelor* lui La Fontaine sau *Poveștilor* lui Voltaire, a căror legătură cu mondenitatea este bine cunoscută. La polul opus, ethosul „furios” al unui d'Aubigné se hrănește cu respingerea *habitus*-ului curtenilor și a genurilor literare care se dezvoltă pe orbita lor. În aceeași ordine de idei putem lega ethosul din *Nepotul lui Rameau* de un conflict cu *habitus*-urile modei de la curte:

„Transgresiune calculată sau exces spontan, gesticulările indecente ale lui Rameau contravin cerințelor de politețe care reglementează «habitus-ul» de la curte (cum să bei, să mesteci, să tușești sau să-ți ștergi nasul)”<sup>1</sup>.

Într-un cu totul alt registru, enunțarea romanescă a lui Zola este susținută de *habitus*-ul savantului, așa cum înflorește el la sfârșitul secolului al XIX-lea: grav, imparțial, devotat cu pasiune rațiunii, el știe să observe metodic maladiile societății. Ciclul *Rougon-Macquart* se încheie semnificativ cu figura doctorului Pascal, ce se afirmă ca un dublu al romancierului, aplecându-se cu o neutralitate eroică asupra tarelor propriiei sale familii. Se produce aici o confuzie între dosarele științifice ale personajului medicului care studiază familia Rougon-Macquart și dosarele romancierului naturalist care scrie care scrie ciclul *Rougon-Macquart*:

„Pe acest raft se aliniau, într-o ordine perfectă, o enormă serie de dosare, clasate metodic. Se aflau acolo diferite documente, notițe, manuscrise, hîrtii timbrate, articole tăiate din ziare, strînse în scoarțe de hîrtie groasă albastră, purtînd fiecare nume în litere de-o șchioapă”<sup>2</sup>.

O confuzie de asemenea între convingerile savantului și cele ale scriitorului. Enunțarea romanescă a lui Zola se lasă copleșită de proza științifică, după cum *habitus*-ul romancierului naturalist (cu anchetele, dosarele sale...), de cel al savanților:

„Cred că viitorul umanității stă în progresul rațiunii prin știință. Cred că idealul divin pe care trebuie să și-l propună omul este căutarea adevărului prin știință”<sup>3</sup>.

### O relație alterată

De îndată ce ethosul nu este decît o dimensiune a scenografiei, el este supus la aceleași constrîngerii ca și ea. Ethosul operei literare nu ar putea astfel fi

<sup>1</sup> Eric Walter, „Les «intellectuels du ruisseau» et *Le Neveu de Rameau*”, *Cahiers TEXTUEL*, nr. 11, 1992, Université de Paris VII, p. 55.

<sup>2</sup> Emile Zola, *Doctorul Pascal*, trad. de Despina Teodorescu, Cartea Românească, București, 1975, p. 15.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 69.



redus la proiectarea categoriilor sociolingvistice. Literatura se servește de aceste două categorii, în funcție de propria sa economie, ea se sprijină pe ele pentru a le depăși. Anumite opere merg pe punerea în relație a diverse *ethè*. Ne amintim de codul de limbaj al lui Céline care în *Călătorie la capătul nopții* prilejuiește intrarea în contradicție a narațiunii romanești clasice cu ethosul popular, dând astfel naștere unei corporalități și unui caracter pe care nu le putem închide în plenitudinea unei naturi. Această enunțare în dezechilibru permanent în care se amestecă brusc vorbe presupuse a fi populare și semnele apartenenței la narațiunea literară se exprimă în narațiune prin intermediul cuplului inseparabil Bardamu-Robinson, medicul rătăcitor și sărac și omul din popor. Ca ei, garantul acestei scenografii apare întotdeauna divizat, separat de el însuși. În fața imposibilității de a-și găsi un loc, nu are altă scăpare decât fuga permanentă.

Se poate de asemenea întâmpla ca ethosul să nu existe decât intertextual:

„Nu-i bine pentru om să-și amintească în fiecare clipă că este om. E rău fie și numai să se aplece asupra-și; dar e și mai rău să se aplece asupra speciei cu zelul unui obsedat, dând astfel mizeriilor arbitrarie ale introspecției un fundament obiectiv și o justificare filozofică”<sup>1</sup>.

Din aceste prime rînduri din opera lui Cioran, *Căderea în timp*, reiese un ethos de moralist clasic, asociat în mod privilegiat cu maxima. Aici lumea etică activată de lectură nu corespunde unui univers de comportament atribuibil din punct de vedere social, ci unei posturi de scriitură asociată unui curent din tradiția literară. Acest aspect nu rămîne lipsit de consecințe față de raportul cu cititorul: într-un text de acest gen, publicul nu este un dat ce poate fi delimitat din punct de vedere social, o „țintă”, el este într-un anumit fel instituit chiar de scena de enunțare. Enunțarea se joacă cu ethosul pe care se sprijină: desigur, ethosul mobilizat este cel al moralistului clasic, însă o lectură mai atentă descoperă că el este de fapt în mod radical inactual, decalat față de orice sociabilitate. În timp ce lumea etică pe care o activează un text publicitar este concepută astfel încît să fie imediat recunoscută, ethosul operei lui Cioran nu poate fi înțeles cu adevărat decât citind textul, intrînd progresiv în universul pe care îl configurează. Și această tentativă poate fi sortită eșecului. Ne confruntăm aici din nou cu problema distanței dintre ethosul pe care textul, prin enunțarea sa, pretinde că-l elaborează prin destinatarii săi și cel pe care aceștia îl vor elabora în mod efectiv, în funcție de identitatea lor și de situațiile în care se află.

În capitolul despre *ethè* discursive care nu permit stabilirea unui raport direct cu un stereotip social determinat, vom evoca de asemenea problema pe care o pun textele în care aparent „nimeni nu vorbește”, pentru a relua celebra formulă a lui Benveniste, adică enunțurile lipsite în același timp de mărci ale subiectivității și de reperaj deictic. Care poate fi ethosul unui enunț (romanesco, dar și juridic, științific, administrativ...) care nu-și arată prezența enunțătorului? De fapt,

<sup>1</sup> Cioran, *Căderea în timp*, trad. de Irina Mavrodin, Humanitas, București, 1998, p. 7.



## DISCURSUL LITERAR

dispariția enunțatorului nu împiedică caracterizarea sursei enunțative din perspectiva ethosului unui garant. În cazul textelor științifice sau juridice, de exemplu, garantul, dincolo de ființa empirică care a produs materialul textului, este o entitate colectivă (savânții, oamenii legii...), ei înșiși reprezentanții unor entități abstracte (Știința, Legea...) a căror legitimitate este presupusă a fi asumată de fiecare membru, în momentul în care ia cuvântul. De îndată ce într-o societate fiecare cuvânt este sociabil întrupat și evaluat, cuvântul științific sau juridic este inseparabil de lumi etice bine caracterizate (savânți în halate albe în laboratoare imaculate, judecători austeri într-un tribunal...), în care ethosul ia, după caz, culorile „neutralității”, „obiectivității”, „imparțialității” etc. Însă, fiind vorba despre literatură, nu putem stabili o legătură directă între dispariția enunțativă și un stereotip social stabil. Orice dispariție de acest tip este raportată la un univers sensibil, fiind indisolubilă de lumea configurată de o anumită poziționare. Așa stau lucrurile, de exemplu, cu impasibilitatea naratorului flaubertian sau cea a poetului parnasian care, în ciuda similitudinilor lor, nu se interpretează în același fel.

Pretenția anumitor texte poetice (parnasiene sau simboliste) din a doua jumătate a secolului al XIX-lea de a se institui în afara vocalității, chiar în afara oricărei referințe la o sursă enunțativă, provine din constituirea unui câmp literar care se vrea a fi „pur”, eliberat de orice altă preocupare în afară de cea estetică. În acest caz, enunțarea este chiar efortul de desprindere de orice urmă de vocalitate. „Dispariția elocutorie a poetului” la care visează Mallarmé nu este dată, ea se cucerește în text cu fiecare pas, confundându-se cu activitatea sa literară. Putem juca cu ethosul, însă nu-l putem aboli. Fie că vrea sau nu, poemul mallarmean presupune un ton, un caracter, o corporalitate, fie chiar și evanescente. *Lebăda*\* visează în zadar că este *semn*, fluxul devine în zadar gheață și oglindă, încorporarea garantului nu poate fi reprimată:

„Fantomă pură care dă locului umil  
Lumina sa, un rece dispreț de vis voi  
Ea, Lebăda, să-mbrace-n zadarnicul exil”<sup>1</sup>.

Autorul cărții *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Jean-Pierre Richard, vede un „loc comun” al simbolismului în această lebădă „care are responsabilitatea de a încarna castitatea, poezia, exilul, melancolia prețioasă”. Această „încarnare” este chiar cea a enunțatorului, acest poet exilat, melancolic și prețios, fantomatic, enunțator care dă el însuși un chip paratopiei ce se vrea radicală a scriitorului și a literaturii. Lebăda mallarmeană permite chiar specificarea procesului de încorporare a poemului de către cititor: ca în mitul Ledei, penetrarea se operează prin răsucire tandră, „uniunea rămîne la fel de albă, de imaculată ca penajul păsării”<sup>2</sup>.

\* În franceză, termenul *lebădă* este omofon cu cel de *semn*: *cygne* și *signe*. (n.t.)

<sup>1</sup> Mallarmé, *Poeme*, op. cit., p. 126.

<sup>2</sup> *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 255, passim.



## Anti-ethosul

Sonetul lui Verlaine intitulat „Monsieur Prudhomme” (1866)<sup>1</sup> este deosebit de interesant prin faptul că pune în prim planul enunțului *anti-ethosul*, profitând astfel de tensiunea dintre enunțare și lumea reprezentată. Spre deosebire de majoritatea poemelor din volumul *Poeme saturniene*, acest text, prima poezie publicată de Verlaine, vorbește chiar despre figura scriitorului. El nu corespunde imaginii pe care o avem în mod normal despre poezia verlainiană, însă prezența sa nu are nimic anecdotic. Prin această satiră a burghezului, exemplificat prin numele „Musiu Prudhomme”, ies la lumină condițiile enunțării acestei poezii: paratopie, ethos și o anumită poziționare în câmpul literar.

„E plin de sine însuși: e primar și tată.  
Urechile s-afundă în guler. Plutitoare,  
Privirea-n visul veșnic arată nepăsare.  
Pe ghetе, primăvara lucește, reflectată.

Ce-i spun cărarea-n umbră, de cîntec fermecată,  
Văzduhul fără margini și aurul de soare  
Și cîmpul verde-n pîcla albastră de la zare?  
Musiu Prudhomme gîndește la singura sa fată

Și la Machin, bogatul becher și legalist,  
Un moderat politic, burtos și botanist.  
Cît despre taie-frunză, hirsutele jivine,

Trîndavii, derbedeii lăieți ce toarnă stihuri  
Sînt mai grozavi ca trocna ce-l scutură cu ihuri;  
Și-n floare, primăvara lucește pe botine”<sup>2</sup>.

Paratopia este înscrisă în miezul enunțului, care afirmă refuzul poetului față de o dublă înscriere topică: în arborele familial (un „nu” răspicat căsătoriei, ascendenței și descendenței) și în societate (primarul este reprezentantul Legii). Dublu refuz care se condensează în jocul de cuvinte „maire/père” („primar/tată”).

<sup>1</sup> Text publicat sub pseudonimul de „Pablo” în *Revue du progrès moral littéraire, scientifique et artistique*, condusă de prietenul său Xavier de Ricard. Înscris la Facultatea de Drept, Verlaine se consacră de fapt poeziei și frecventează poeții și cafenelele. Deja introdus mai mult sau mai puțin în mediul jurnalistic și literar, el are ocazia de a publica acest prim sonet. În salonul mamei prietenului său Xavier de Ricard, îi întâlnește pe scriitorii importanți din deceniul 1860-1870: Catulle Mendès, Villiers de L'Isle-Adam, Anatole France și mai ales parnasienii (Leconte de Lisle, Théodore de Banville, José Maria de Heredia).

<sup>2</sup> Paul Verlaine, „Musiu Prudhomme”, în *Cent Poèmes/O sută de poeme*, trad. de G. Georgescu, Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, București, 1996, p. 39.

## DISCURSUL LITERAR

Poetul care respinge căsătoria refuză să se pună în poziție paternă, el este fiul cel rău care preferă să creeze opere de artă. Această paratopie este în același timp condiția și produsul acestui poem: primul poem publicat de poetul debutant funcționează de asemenea într-un mod performativ ca loc de construire a subiectului care a scris acest poem. Prin denunțarea burghezului trebuie să se confirme, prin intermediul enunțării, un anumit statut al scriitorului canonic.

Cît despre ethos, el se desfășoară pe două nivele: ethosul *spus* și ethosul *arătat*. Ethosul *spus* este anti-ethosul enunțării volumului și acestui poem. Burghezul și viitorul său ginere au o „corporalitate”, „un caracter”, și dincolo de ele „o lume etică”, care se sprijină pe stereotipuri puternice în epocă, indexate sub numele „Musiu Prudhomme”, personaj literar care a devenit arhetipul burghezului. Cu linii punctate, se profilează ceea ce ar fi corporalitatea, caracterul și lumea etică a artistului adevărat: slab, idealist, boem... Scriitorul autentic arată implicit care este ethosul legitim al poetului: fără burtă, fără papuci de casă sau guler tare. Poetul este de altfel reprezentat indirect prin caricatura pe care i-o face burghezul: „Trandavii, derbedeii lăieți...”. Ethosul *arătat*, cel al sonetului, sugerează tensiunea dintre impasibilitatea, grija pentru perfecțiune formală, asociată cu sonetul regulat, și extrema implicare subiectivă proprie caricaturii. Această tensiune dintre impasibilitate și agresivitate, acest ethos instabil converge cu paratopia care constituie axa poemului: poetul este în același timp cel care se zbate în lumea topică și cel care pretinde că trăiește în lumea autonomă a Artei.

Această enunțare operează de asemenea o activitate de poziționare. Poemul se desfășoară pe două fronturi: el atribuie burghezului o reprezentare stereotipată a poeziei (care slăvește „aurul de soare” și „cărarea”), însă nu pentru a o asuma, de vreme ce într-un mod performativ sonetul arată că poetul nu se definește astfel. Astfel, poziționarea exactă a lui Verlaine se conturează cu linii punctate; cititorul poemului se află în fața unui dublu gest de desprindere: desprindere de lumea burgheză, care fondează statutul artistului legitim, desprindere de lirismul romantic pe care îl atestă chiar acest poem. Faptul că poziționarea revendicată de autor rămîne nedefinită este semnificativ: în momentul în care publică acest poem, el este prins între diverse influențe. Această indecizie se regăsește de altfel în ansamblul întregului volum *Poeme saturniene*, în care regăsim texte de inspirație baudelairiană, texte parnasiene („cavitrî”, „Cesar Borgia”, „Moartea lui Filip al II-lea”...) și texte care, retrospectiv, par a ține de estetica proprie lui Verlaine (mai ales seriile „Peisaje triste” și „Serbări galante”).

### Încorporarea textuală

„Încorporarea” atrasă de ethos se dezvoltă pe o corporalitate atît de evidentă, încît riscăm să o uităm – cea a textului. Opera nu este doar un anumit mod de enunțare, ea constituie și o totalitate materială ce face obiectul unei investiții prin imaginar. Mai precis, orice operă are o lungime determinată și



implică o decupare specifică (în părți, capitole, strofe...) dependentă de scenografia și conținutul operelor.

De altfel, unul din cele mai vechi clișee ale retoricii este cel care constă în a asimila textul unui corp, în a conferi cap sau picioare fiecărui logos. Loc comun amintit de Platon:

„Cred însă că vei recunoaște măcar atîta lucru; că orice discurs se cuvine să fie alcătuit asemeni unei ființe vii: să aibă un trup care să fie doar al ei, astfel încît să nu-i lipsească nici capul, nici picioarele; să aibă deci o parte de mijloc și extremitățile, menite să se potrivească unele cu altele și toate cu întregul”<sup>1</sup>.

„Metaforă” care, făcînd din text o ființă a naturii născută bine sau rău, îi atribuie autorului o paternitate.

Aici constrîngerile de ordin mediologic joacă un rol esențial. Am văzut că spre deosebire de opera recitată, opera citită individual sub formă de codice sau carte, facilitează o percepție panoptică. Ea dă naștere unei tensiuni între linearitatea lecturii și posibilitatea de a suprapune, pentru a fi confruntate, paragrafe, pagini, capitole, părți. Genul își impune de asemenea constrîngerile. Împărțirea *Caracterelor* în fragmente cu lungime variabilă, grupate vag în jurul cîtorva rubrici, presupune un corp textual supus scandărilor literaturii mondene, ca în conversația politicoasă care nu lasă loc vorbirii îndelungi, în care subiectul și unghiul de atac trebuie să varieze neîncetat. În schimb, multe opere din secolul al XIX-lea reiau modelul organismului, figură dominantă a totalizării la acea vreme.

Această „încorporare textuală” prin care textul își integrează unitățile corespunde deci unei diversități de decupări discursive, în funcție de genurile și pozițiile estetice. Concizia genurilor mondene din secolul al XVII-lea (scrisoarea, improvizația, maxima etc.) nu are deloc aceeași valoare pe care o are concizia operelor care în aceeași epocă sînt produse în orbita jansenismului. În acest caz, operele tind către fragmentare (*Maximele* lui La Rochefoucauld, *Cugetările* lui Pascal, *Eseurile despre morală* ale lui Nicole, multiple culegeri de citate sau de reflectări pioase...). Decupare discursivă care privilegiază discontinuitatea, aplecarea asupra interiorității, autarhia unităților textuale care nu găsesc o ordine vizibilă a lumii în integrarea într-o totalitate naturală. Această „dezordine” corespunde unei reprezentări a universului contemporană cu revoluția științifică care, distrugînd cosmosul tradițional, a făcut lumea infinită. Este ceea ce atestă figura emblematică a lui Pascal, deopotrivă susținător al jansenismului și savant ce se confruntă cu „spațiile infinite”<sup>2</sup>.

În schimb, absența centrului, organizarea rapsodică a *Eseurilor* lui Montaigne nu sugerează sfărîmarea cosmosului și o discontinuitate generalizată, ci

<sup>1</sup> Platon, *Phaidros*, trad. de Gabriel Liiceanu, Humanitas, București, 1993, 264c, p. 121.

<sup>2</sup> Despre relația dintre gîndirea științifică și gîndirea religioasă a lui Pascal, a se vedea mai ales Michel Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, PUF, Paris, tom II, 1968, pp. 647-712.



## DISCURSUL LITERAR

parcursul unei naturi continue, a cărei dezordine aparentă ascunde o ordine binefăcătoare, a cărei multiplicitate este pe măsura multiplicității interioare a subiectului. Referitor la acest punct constatăm de altfel o evoluție semnificativă, avînd în vedere că trecerea de la stoicismul cărții I la înțelepciunea destinsă din cartea a III-a merge mîna în mîna cu transformarea decupajului discursiv:

„Cartea mea este totuna. Numai că pe măsură ce-i scoasă din nou, mă străduiesc să-i mai vîr (fiindcă nu-i decît învîrstare slab prinsă) vreo întipărire peste număr. Nu sunt decît adaosuri, care nu tăgăduiesc cea dintîi înfățișare, dar dau oarecît preț fiecăreia din următoarele, cu o mică dibăcire ambițioasă”<sup>1</sup>.

Reversibilitatea dintre universul descris și încorporarea textuală este încununată în cartea a III-a, în care Montaigne tematizează neînterupt conformitatea intimă a enunțării sale, a propriului său corp și a doctrinei pe care o prezintă. Înțelegem că această doctrină este cel mai bine arătată prin spectacolul economiei corpului autorului său (călătorii, boli...), încorporate în chiar cuvîntul care le vehiculează. Discursul *Eseurilor* realizează astfel lucrul despre care vorbește, devine cosmos după imaginea cosmosului în care apare și în care pretinde că se întoarce.

## Concluzie

Din perspectiva analizei discursului, nu ne putem mulțumi, ca în retorica tradițională, să facem din ethos un „mijloc” de persuadare: el este parte componentă din scena de enunțare, în aceeași măsură ca vocabularul sau modurile de difuzare integrate în enunț prin modul său de existență. Problematika ethosului nu permite astfel reducerea receptării la simpla decodare; procesul comunicării verbale activează ceva de ordinul experienței sensibile. Enunțurile suscită adeziunea cititorului printr-un fel de a spune care este de asemenea un fel de a fi. Prinși de lectură, audiție, spectacolul din ethosul ce învăluie invizibil garantul, nu facem doar să descifrăm conținuturi: facem parte din lumea configurată de enunțare, accedem la o identitate într-un fel încarnată. Destinatarul este pus în situația identificării cu mișcarea unui corp, fie el și foarte schematic, investit cu valori specificate istoric. Adeziunea sa are loc prin fundamentarea reciprocă a scenei de enunțare (de care ține ethosul) și a conținutului desfășurat. Destinatarul se încorporează unei lumi asociate cu un anumit imaginar al corpului, iar această lume este configurată printr-o enunțare ținută de acest corp. Acest lucru nu

<sup>1</sup> Montaigne, *Eseuri*, op. cit., III, IX, p. 530.



### *Ethosul*

înseamnă că vom face din corp sensul ultim al operei; determinările corpului nu sînt decît una din condițiile funcționării operei, un articulador și nu un fundament.



## Capitolul 19

### Duplicitatea enunțiativă

Reflexivitatea esențială a enunțării literare nu permite ca textul să ofere privirii o lume asemenea unei ferestre perfect transparente care ar trece neobservată; el nu oferă privirii lumea decît interpunîndu-și tacit scena de enunțare, care nu poate fi reprezentată în totalitate, nici măcar în tentativele radicale ale lui Mallarmé de a pune în oglindă enunțul și enunțarea. Opera literară trebuie nu doar să construiască o lume, ci și să controleze relația dintre această lume și evenimentul enunțiativ care o instituie. Ca orice text ce ține de un discurs constituent, ea își tematizează fie direct, fie indirect, propriile condiții de posibilitate. A pune în evidență această „duplicitate” constitutivă nu înseamnă a prezenta o curiozitate, ci a accede la pata oarbă care face posibilă opera.

#### A vorbi despre vorbire

În general, nu acordăm atenție la ceea ce enunțarea prezintă în mod implicit, și anume că este vorba de un act de comunicare, că el constituie o afirmație, o promisiune, un ordin..., că locutorul respectă regulile discursului (este sincer, enunțul său este înzestrat cu un sens...) etc. Devenim atenți cînd se creează o tensiune, cînd într-un fel sau altul cadrul irupe în tablou. Cînd cineva declară, de exemplu, „Sînt modest”, apare o discordanță între enunț și actul enunțării: a spune



## DISCURSUL LITERAR

că sîntem modești nu constituie un act de modestie, există un paradox pragmatic aici, adică o propoziție care este contrazisă de ceea ce ne arată enunțarea sa. Acest tip de paradox pragmatic poate rezulta din tensiuni foarte diverse între enunț și condițiile (materiale, psihologice, sociologice) legate de enunțarea sa. Acesta ar fi de exemplu cazul unei opere literare al cărei enunț ar refuza ideea legitimității literaturii.

Este foarte dificil să stabilim o tipologie a acestor fenomene, chiar și în cazurile de contradicție vizibilă între enunț și cadrul său enunțativ, căci factorii pe care trebuie să-i luăm în considerare sînt numeroși. Oricare element din cadrul enunțativ arătat de enunțarea operei este susceptibil de a intra în conflict cu enunțul său: faptul că este vorba despre o enunțare verbală, de o operă de artă, de un enunț literar, de o enunțare ce ține de un anumit gen sau de o anumită poziționare, de o enunțare care are loc într-un anumit moment și un anumit loc etc.

De cele mai multe ori, estomparea nivelurilor nu destabilizează textul decît dacă cititorul însuși face efortul de a pune în relație enunțul și enunțarea. Astfel, în acest fragment din *Eseurile* lui Montaigne:

„Se interpretează mai mult interpretările decît lucrurile, și sînt mai multe cărți despre cărți decît despre oricare alt subiect: nu facem decît să vorbim unii despre alții în cărți. Totul mișună de răstălmăciri; făuritori scumpi la vedere sunt ei. Cea mai presus și faimoasă știință în veacul nostru nu este oare a ști să pricepi învățații? Nu-i țelul obișnuit și cel de pe urmă al tuturor învățaților? Părerile noastre se înghesuie unele peste altele. Cea dintîi stă drept tulpină celei de-a doua. A doua celei de-a treia. Ne cățărăm astfel din treaptă în treaptă. De aici vine că adesea cel cocoțat mai sus are mai multă cinste decît învrednicire; căci s-a urcat numai de-o șchioapă pe umerii celui dinaintea lui”<sup>1</sup>.

La început, acest text nu pare a ridica probleme. Însă dacă îl raportăm la enunțarea care îl transmite, întîlnim mari dificultăți: cum să îl situăm (și dincolo de acest aspect, cum situăm ansamblul *Eseurilor*?) față de aceste cărți și acești autori care se explică unul pe celălalt? A spune că autorii sînt foarte bine văzuți îl pune *ipso facto* pe Montaigne printre acești autori adevărați, în timp ce *Eseurile* se prezintă ca un comentariu imens, un parcurs de citate? Să se fi ajutat doar Montaigne de ceilalți sau s-a exceptat de la legea comună prin denunțarea comentariilor? Acest suspans să fie oare în sîngele unei opere al cărei autor face din „Ce știu?” una din devizele sale: o deviză care nu „se afirmă” decît între ghilimele, în suspansul dintre aserțiune și interogație.

Cazul cel mai simplu de reflexivitate este dat de texte cum ar fi „Puterea fabulelor” de La Fontaine (*Fabule*, VIII, 4), fabulă imitată după Esop și care vorbește în mod explicit despre genul fabulei, mai precis despre efectele pragmatice („puterea”) atribuite fabulei, așa cum o compune La Fontaine în acest

<sup>1</sup> Montaigne, *Eseuri*, op. cit., III, XIII, p. 635.

volum. Ne este cu neputință să citim un asemenea apolog fără să-l raportăm și la cadrul său, avînd în vedere că ceea ce spune se referă tocmai la enunțarea acestor spuse. Într-un mod performativ, opera atestă pe tot parcursul ei chiar ceea ce spune. Făcînd acest lucru, autorul își asumă riscuri: dacă fabula sa „Puterea fabulelor” nu are putere, dacă nu-și seduce cititorul, teza pe care o susține și care îl legitimează este invalidată.

Într-un alt text din același volum, „Înmormîntarea leoaicei” (VIII, 14)<sup>1</sup>, reflexivitatea are cu totul alte consecințe, avînd în vedere că periclitează „persoana”, dincolo de enunțator.

Această fabulă povestește cum cerbul scapă condamnării sale la moarte, condamnare dată de rege, inventînd pentru acesta o ficțiune poetică care îl păcălește. Doar citind morala putem percepe întrepătrunderea nivelelor enunțului și enunțării; această morală emite într-adevăr o judecată de valoare asupra întîmplării cu cerbul și leul care îl face pe cititor să înțeleagă că reprezentată în această istorioară este poate chiar enunțarea fabulei „Înmormîntarea leoaicei”:

„Și-n vremea noastră se mai văd minuni:  
te procopsești la Curte, se-nțelege,  
cînd te pricepi să-l lingușești pe rege  
și să-l încînți cu vise și minciuni”<sup>2</sup>.

Dacă vedem în cerb purtătorul de cuvînt al fabulistului, dacă lăsăm să pătrundă actul enunțării în enunț, atunci fabula devine un atac violent împotriva regelui. Însă în aceste condiții fabula pe care o citim trebuie să fie „o minciună plăcută” adresată regelui; cum să ne dăm seama?

Aceleași constatări le-am putea face pentru numeroase fabule a căror moralitate ne invită să orientăm enunțului către cadrul său enunțiativ. Astfel „Curtea regelui” (VII, 8) sau „Omul și năpîrca” (X, I). Prima se încheie cu următoarele versuri:

„La Curte, dacă vrei să placi,  
Se cade uneori să taci  
Ori să răspunzi ca un normand dibaci”<sup>3</sup>.

A doua cu următoarele:

„Mărimile se simt jignite  
De argumente chibzuite  
și-și vîră-n cap  
că lor li-s toate hărăzite,

<sup>1</sup> Am studiat-o deja în *Pragmatique pour le discours littéraire* (cap. 8).

<sup>2</sup> La Fontaine, „Înmormîntarea leoaicei” în *Fabule*, trad. de Aurel Tita, Editura Tineretului, București, 1967, p. 141.

<sup>3</sup> *Idem*, „Cartea regelui”, p. 122.



jivine, oameni, șerpi și vite...

Iar cînd se duce unul cu jalba în proțap

sau își deschide gura mai cu rost,

zic că-i un prost...

– Așa fiind, ce s-ar cădea să faci?

– *Vorbește de departe. Sau dacă nu, să taci!*<sup>1</sup>

(sublinierea noastră)

Luînd în considerare aceste două morale, cititorul este obligat să se întrebe dacă autorul fabulelor citite vorbește „ca un normand”, ambiguu, și „de departe”. Întrebare care nu poate primi un răspuns satisfăcător. Să presupunem într-adevăr că *Fabulele*, prin căile ocolite pe care o iau pentru a-l critica pe rege, vorbesc ca un normand, însă faptul că ele recunosc acest lucru nu le disipează această caracteristică? Cît despre morala din „Omul și năpîrca”, vorbește ea „de departe” sau nu? Spunînd că vorbește de departe, vorbește de fapt „de aproape”, realizînd exact contrariul a ceea ce prescrie. Cu excepția cazului în care literatura, prin natura ei, nu ar putea fi în nici un caz un cuvînt direct. Însă aici, din nou, cine ar fi în măsură să hotărască acest lucru?

Este clar că autorul *Fabulelor* joacă strîns. Enunțarea sa se face pe o limită, prin intermediul unor „ficțiuni” care amenință fără încetare că se vor auto-anihila. Precum Esop, sclavul care spune celor mari adevărul, el profită de ambivalența neliniștitoare a cuvîntului, lucrul cel mai rău și totodată cel mai bun din lume. Fabulele sale sînt oferite celor puternici, însă *cadoul* poate de asemenea să se dovedească a fi *otravă*. Autorul este parazitul care, la fel ca năpîrca din fabula sa, îi mușcă pe cei mari care îl întrețin, denunțîndu-i drept adevărații paraziți. Fabulistul are șiretlicurile, sinuozitățile, contorsiunile șarpelui care enunță în intervalul scurt dintre condamnarea sa la moarte și executarea sentinței:

„Mă ai acum la mîină, mă poți strivi în sac,

Dar n-am să tac:

nu Șarpele, ci Omul – chiar împotriva fraților

e un simbol al tuturor ingraților!”<sup>2</sup>

## Poetul și regele

Prin definiție, fabulistul se află la cel mai ridicat nivel enunțativ, deasupra tuturor personajelor sale: el este responsabil de morală, fiind deci cel care imprimă un anumit sens povestirii. El are neapărat ultimul cuvînt. O fabulă care denunță puterea politică devine inevitabil o afirmație a puterii fabulei denunțătoare. Acest

<sup>1</sup> La Fontaine, „Omul și năpîrca”, în *Fabule*, trad. de Aurel Tita, Editura pentru Literatura Universală, București, 1969, p. 418.

<sup>2</sup> La Fontaine, *Omul și năpîrca*, în *Fabule*, op. cit., p. 416.

lucru reiese clar din una din fabulele cele mai emblematice, „Lupul și mielul” (I, X), care se deschide cu o morală crudă:

„Dreptatea celui tare mai strașnică s-arată”<sup>1</sup>.

Fie. Însă care este statutul „dreptății” suplimentare pe care o constituie chiar enunțarea acestei fabule (inclusiv morala sa), această „dreptate” care are tocmai puterea de a denunța, chiar în casa celor puternici, nedreapta lor „dreptate”? Axa fabulei nu este atât dreptatea celui mai puternic cât relația dintre două forțe: cea a cuvîntului celui puternic pus în scenă în istorisire și cea a cuvîntului scriitorului. În zadar este cel puternic puternic, forța verbului său trebuie să se măsoare cu cea a fabulistului care îi dă cuvîntul. Fiecare în felul său, regele ca și scriitorul, ține discursuri fără replică.

În „Animalele bolnave de ciumă” (VII, I) ne este prezentat ansamblul ierarhiei sociale, cu elementul său maximal (leul) și elementul minimal (măgarul). Regele vorbește primul; măgarul se exprimă ultimul. Sau aproape ultimul. Căci morala este plasată la sfîrșit, după discursul măgarului:

„Neprihăniți, săracii n-au sorți la judecată;  
nelegiuiri, boierii ies toți basma curată...”<sup>2</sup>

Aparent, nedreptatea triumfă, măgarul fiind condamnat la moarte. Însă, ca și în „Lupul și mielul”, fabulistul este cel care are ultimul cuvînt. Morala enunță o judecată despre judecățile nedrepte din curțile de justiție, ea transformă fabula într-un fel de judecată în apel care își extrage paradoxal forța din constatarea neputinței sale. Cadrul enunțativ contestă tabloul.

În zadar se reprezintă scriitorul dintr-un unghi obscur, cu un chip de împrumut, el este prins în cîmpul de forțe pe care îl oferă privirii. La curtea regelui, el își are, la rîndul său, propriul loc, fie el și paratopic. Și exact această paratopie îl transformă în concurent atât al regelui, cât și al măgarului. Cel care vorbește ultimul, după măgar sau miel, în poziția cea mai joasă, este de asemenea plasat cel mai sus, chiar deasupra leului. A scrie la curte despre curte, fie că vrem sau nu, înseamnă a rivaliza cu regele. Acest aspect ține de structură. Regele, în calitatea lui de rege, ocupă o poziție comparabilă cu cea a scriitorului. Plasat în același timp înăuntrul și în afara spațiului social, el nu dă socoteală decît lui Dumnezeu. Ca și scriitorul, el depășește curtea, făcînd parte din ea fără a face parte. Ambii, însă în moduri distincte, *reprezintă* corpul social pe care îl delimitează: regele îi este reprezentantul, scriitorul îi propune o reprezentare. Regele așteaptă ca artistul să-i transforme domnia în monument, în timp ce artistul visează să acceadă la regalitate prin monumentul său literar. Pentru a fi un rege

<sup>1</sup> Idem, p. 31.

<sup>2</sup> Idem, p. 117.



## DISCURSUL LITERAR

mare trebuie să inspire opere mari; însă pentru a crea o operă, trebuie să știi să-l denunți pe rege. Jocul dintre cei doi nu poate fi decât strâns.

Simetrie subtilă între elementul minimal și elementul maximal, între bufon și rege, între povestitorul cu vorbe zadarnice și cel ce este sursa Legii. Și unul și celălalt trăiesc din semne, prin mila lui Dumnezeu mediatorii între societate și forțele transcendente. Ambii au un cuvânt creator de realitate: monarhul dictează Legea, scriitorul creează ficțiuni care fac concurență lumii în care stăpânește regele. Însă acolo unde judecata regală tranșează, enunțarea scriitorului urzește, țese, supune violența în plasa textului său: judecata în apel, cea mai bună dreptate este enunțarea seducătoare a fabulei. Enunțurilor tranșante ale leului care ordonă moartea („N-aș vrea, îi spuse Leul, în ticălosu-ți sînge/ să-mi pîngăresc cucernicele-mi gheare, dar Lupilor le-oi cere răzbunare”<sup>1</sup>) li se opun „minciunile plăcute” ale cerbului ce fabulează.

Această similitudine dintre cel care deține cuvintele puterii și cel care știe să profite de puterea cuvintelor este bine marcată în ambivalența ambreiorilor paratopici arhetipali, figura Țapului ispășitor sau cea a unui paria ce poate deveni rege. Pentru a reintra în posesia tronului, Ulise se face cerșetor în propriul palat sau aed în cel al regelui feacienilor. Ambivalență bine cunoscută a termenului *sacer* din latină, în același timp „sacru” și „blestemat”:

„Orice cuvînt care desemnează limita despărțitoare dintre două domenii va fi un cuvînt „dedublat”. Limita poate fi abordată dintr-o parte sau din cealaltă și, cu condiția ca acele două părți să fie interpretate drept contrarii, posibilitatea dublă se va împlini în *gegensinn* («sens contrar»). Limbile prezintă exemple remarcabile ale acestui aspect. Astfel, numele indo-european al femeii s-a specializat în domeniul englezesc astfel încît să însemne femeie, cea care reprezintă limita din ansamblul femeilor în societate: *queen* înseamnă atît regină, cît și prostituată în engleza din Evul Mediu”<sup>2</sup>.

Măgarul este un rege în putere; musafir care se poate transforma în Gazda sa, parazit care poate ocupa tronul stăpînului.

## Tabloul eșecului

Volumul *Fabulelor* se deschide cu „Greierile și Furnica”, în care ne este povestită trista condiție a poetului parazit care cîntă în loc să exercite o meserie respectabilă, să economisească, să-și asigure descendența. Însă aceasta este exact condiția autorului: pentru a putea scrie aceste *Fabule*, el trebuie să ducă o viață de

<sup>1</sup> La Fontaine, „Înmormîntarea leoaicei”, în *Fabule*, op. cit., p. 141.

<sup>2</sup> J.-C. Milner, „Sens opposés et noms indiscernables: K. Abel comme refoulé de E. Benveniste”, în S. Auroux et alii (coord.), *La linguistique fantastique*, Clims-Denoël, Paris, 1985, p. 318.

greier. Cu speranța totuși, dacă opera este reușită, că va scăpa crudului destin de insectă. În loc să cînte în pierdere, autorul vrea să scrie, să creeze o operă durabilă. Chiar dacă moare în sărăcie, în calitate de furnică mai subtilă decît furnicile obișnuite, el va fi făcut să rodească un capital sustras vicisitudinilor timpului. Pentru a face ca *Fabulele* să vadă lumina zilei, autorul este astfel constrîns să fie în același timp furnică și greier, să joace și rolul furnicii împotriva greierului, și pe cel al greierului împotriva furnicii. Mai șiret decît furnica, care adună ban cu ban pentru a cumpăra titluri și moșii, el își construiește casa în gloria literară. Dreptatea celui mai slab știe uneori să fie cea mai bună dacă, lucru puțin probabil, opera se dovedește a fi o capodoperă.

Exploatănd limita, explorînd cercurile în care este luată enunțarea sa, autorul evită spectrul eșecului. Începîndu-și cartea cu „Greierele și furnica”, el arată pericolele enunțării literare prin această activitate de greier cum este activitatea de fabulație. El face pariul de a transforma în triumf spectacolul mizeriei poezilor.

Regăsim aici paradoxurile din care se hrănește relația creatorului cu femeia fatală și cu figura paternă (a se vedea *supra*, p. 123). Nimic surprinzător în faptul că autorul cărții *Nana*, Zola, este de asemenea autorul romanului *Creația*, în care tensiunea dintre eșecul spus și reușita arătată în enunțare se poate manifesta chiar în inima procesului creator, cu condiția ca opera să traseze tabloul neputinței artistului.

În acest roman, Zola pune în scenă eșecul unui pictor, Claude Lantier, care sfîrșește prin a se spînzura în fața unui tablou pe care nu reușește să-l termine, cel al „Femeii cu sexul înflorit al unui trandafir mistic”<sup>1</sup>. Cavalcada personajului către moarte este inseparabilă de victoria autorului cărții, care își arată paradoxal puterea pe cadavrul artistului ratat. Această duplicitate a enunțării este de altfel tematizată chiar în intrigă, povestirea incluzînd un personaj dublu al lui Zola, romancierul naturalist Sandoz, care accede la glorie în timp ce pictorul decade:

„Marea lucrare a vieții sale avansa, această serie de romane, aceste volume pe care le scotea unul după altul cu o înverșurare metodică, împlinîndu-și pas cu pas scopul pe care și-l propusese, fără să se lase doborît de nimic, nici de obstacole, nici de ocări, nici de oboseală”<sup>2</sup>.

De fapt, axa povestirii nu este relația dintre autor și Claude, ci dintre acest autor și cuplul pe care îl formează Claudio și Sandoz: creația reușită este trecere prin moarte, dezbatere cu neputința, refulare, renunțare la viață.

Putem pune în paralel relația dintre Claude Lantier și autorul *Creației* cu cea dintre Frédéric Moreau și autorul *Educației sentimentale*, G. Flaubert. Pentru Bourdieu:

<sup>1</sup> Livre de Poche, 1985, p. 422.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 388.





## DISCURSUL LITERAR

„Acolo unde ne-am obișnuit a vedea una dintre proiecțiile complezente și naive caracteristice genului autobiografic, se cuvine să vedem, în realitate, o întreprindere de obiectivitate de sine, de autoanaliză, de socioanaliză. Flaubert se desparte de Frédéric, a cărui neputință se manifestă, printre altele, și prin incapacitatea lui de a scrie, de a deveni scriitor. [...] Însă autorul *Educației sentimentale* este tocmai cel care a izbutit să convertească în proiect artistic «pasiunea inactivă» a lui Frédéric”<sup>1</sup>.

Această fină analiză psihologică și sociologică nu trebuie totuși să ne facă să uităm funcționarea discursivă: Flaubert ar fi putut foarte bine să „se separe de Frédéric” în „chiar actul de a scrie” fără ca în opera sa să se producă o tensiune între dispozitivul enunțiativ și subiectul povestit. Or, *Educația sentimentală*, independent de existența lui Flaubert, se clădește pe tensiunea dintre tabloul unei vieți de autor ratate și cadrul unei povestiri care trebuie să consacre reușita autorului său prin chiar această enunțare.

### Imposibila absență a muzelor

Zola sau Flaubert oferă cititorului spectacolul neputinței creatoare, însă tensiunea dintre zis și actul de a zice nu merge pînă la capătul paradoxului, de vreme ce nu artiștii ratați sînt autorii operelor care le descriu eșecul. În schimb, în cazul celebrului sonet din *Regrete* al lui du Bellay, „Obosit, unde este acum acest dispreț pentru soartă?” putem vorbi despre acest paradox. Poetul își deplînge sterilitatea creatoare și conchide:

„Voia sorții e stăpîna mea acum,  
Și inima-mi, pierzîndu-și propriul drum,  
A mii de dureri și regrete e sclavă,

La posteritate nu mai nădăjduiesc,  
Nici nu mai am avîntul nepămîntesc,  
Pînă și Muzele-nstrăinate mă reneagă”.

Avînd în vedere că Muzele sînt cele care inspiră poemele, cadrul enunțiativ contrazice vizibil enunțul: Muzele nu-l reneagă, căci ele trebuie să fie prezente pentru a inspira acest poem care afirmă că ele îl reneagă... Poemul denunță regretele care îl împiedică să creeze, într-un volum care se intitulează tocmai... *Regretele*.

Acest joc pe mențiunea și folosirea cuvîntului *regrete* simbolizează proiectul operei. *Regretele* nu sînt doar regretul Franței, mormîntul iluziilor pierdute, ele sînt de asemenea regretul de a nu aparține „adevăraților poeți

<sup>1</sup> P. Bourdieu, *Regulile artei*, op. cit., pp. 44-46.

sacralizați de Febus” (sonetul 4), Horațiu, Petrarca sau Ronsard. Du Bellay transformă otrava în leac, face din această excludere condiția unei noi poziționări și a unui nou contract enunțiativ. Muzele care îl reneagă sînt cele de odinioară, cele ale ambițiilor poetice anterioare; cît despre *Regrete*, ele trimit la niște Muze care aduc un suflu diferit, susceptibile de a legitima noua enunțare a autorului:

„Voi fi mulțumit a pune pe hîrtie  
Doar ce pasiunea mă-ndeamnă a scrie  
Fără de-a mai căuta și-un alt temei”.

(Sonet 4)

## Romanele nocive

În *Creația* sau în *Educația sentimentală*, enunțarea aduce pe scenă chiar viața creatorului lor, jucînd pe relația dintre „inscriptor”, „scriitor” și „persoană”. În schimb, într-un roman ca *Doamna Bovary*, enunțarea trebuie să controleze raportul cu romanescul.

Avem tendința de a considera acest roman ca un cadru neutru în interiorul căruia autorul și-ar bate joc de romanele nocive de care eroina sa, un nou Don Quijote, ar avea capul plin, spre marele său nenoroc. De fapt, în acest roman narațiunea flaubertiană se naște și crește din confruntarea sa permanentă cu Celălalt, cu romanescul de care trebuie să se desprindă. Cititorul nu citește doar povestea Emmei, ci și afirmarea reiterată a distanței dintre acest romanesc nociv și enunțarea romanului care îl aduce în prim plan:

„Nu era vorba în ele decît de dragoste, de amanți, amante, doamne persecutate care leșinau în chioșcuri singuraticе, surugii de poștalioane uciși la fiecare popas, cai care crapă în fiecare pagină, păduri întunecoase, inimi zbuciumate, jurăminte, suspine, lacrimi și sărutări, bărci pe clar de lună, privighetori în boschete, *domni* curajoși ca niște lei și blînzi ca niște miei, virtuoși cum nu se mai află, totdeauna spilcuiți, și care varsă șiroaie de lacrimi”<sup>1</sup>.

Prin ironia sa, întretăierile seci, juxtapunerea heteroclită, romanul lui Flaubert arată în enunțarea sa că respinge acest tip de literatură de „nacele sub clar de lună”.

Cartea *Doamna Bovary* se bazează astfel pe utopia unui roman fără romanesc. În timp ce Emma trăiește ca un eșec mortal distanța dintre romanesc și „realitate”, textul lui Flaubert pretinde că triumfă exploatînd chiar această distanță. Zola vede în Flaubert „un narator care se mulțumește a spune ceea ce găsește în

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, op. cit., I, 6, p. 35.



cadavrul uman”<sup>1</sup>, a cărei operă se caracterizează prin „absența oricărui element romanesc”. De fapt, acest lucru nu este adevărat decât dacă acceptăm capcana iluziei narative: nici pe departe absent, romanescul este fără încetare convocat de vocea naratorului care în enunțarea sa îl respinge neîncetat.

Însă putem oare menține o exterioritate perfectă între roman și romanesc? Dacă îl ascultăm pe Flaubert, *Doamna Bovary* ar arăta „viața”; să nu înțelegem „viața”, ci viața când ea nu seamănă cu un roman. Or, *Doamna Bovary* constituie clar un roman. Să fie oare posibil să trasăm o frontieră între roman romanesc și roman fără romanesc? Decepțiile succesive ale Emmei nu definesc ele un romanesc inversat? Din momentul în care *Doamna Bovary* este un roman, viața Emmei nu devine romanescă? Emma se lasă sedusă de romanele „nocive”, însă există oare o seducție romanescă „bună”? *Mutatis mutandis* ne aflăm în situația filosofului care mobilizează toate resursele filosofiei pentru a arăta absurditatea filosofiei, sau dă naștere la o nouă filosofie pentru a debarasa lumea de filosofie. *Doamna Bovary*, scoțînd-o pe Emma din cadrul romanesc, deplasează de asemenea acest caracter romanesc: există aici ceva ce nu poate fi numit și care conferă necesitate acestei enunțări.

## Fardul pasiunilor

Dacă *Doamna Bovary* arată nocivitatea romanescului printr-un roman, ce putem spune despre piesele de teatru care, prin toate formele de seducție ale iluziei teatrale, vor să arate efectele nefaste ale seducției și ale măștilor înșelătoare? Teatralitatea, prin cadrul pe care îl presupune, subminează chiar virtuțile pe care trebuie să le apere.

De vreme ce teatralitatea provine inevitabil din ceea ce denunță, iar răul se găsește în leac, este de înțeles de ce moraliștii cei mai consecvenți au condamnat orice formă de teatru, inclusiv pe cea care pretinde a condamna pasiunea. Pentru ei, actul reprezentării estetice subminează denunțarea simulacrelor cărora opera este presupusă a se deda:

– „Însă de ce sîntem atît de impresionați de ea, spune sfîntul Augustin, dacă nu pentru că vedem în ea imaginea, tentația, hrana pasiunilor noastre? și acest lucru, continuă același sfînt, ce este altceva dacă nu o boală deplorabilă a inimii noastre? Ne vedem pe noi înșine în cei care ne par transportați de asemenea obiecte; devenim imediat un actor secret al tragediei; ne jucăm propria noastră pasiune”<sup>2</sup>.

– „Să ne uităm la aproape toate comediile și romanele, și tot nu vom găsi în ele nimic altceva decât pasiuni vicioase, înfrumusețate și colorate cu un anumit fard

<sup>1</sup> Zola, *Les Romanciers naturalistes*, 1881, citat de R. Debray-Genette, în *Flaubert*, Firmin-Didot și M. Didier, Paris, 1970, p. 44.

<sup>2</sup> Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, 1694.

care le face plăcute în ochii lumii. Iar dacă nu este bine să iubim viciile, putem să iubim ceea ce e menit să le facă frumoase?”<sup>1</sup>

Pentru dușmanii teatrului, ambiguitatea lui *Don Juan* nu se află doar în piesă, de exemplu atunci când convingerile religioase ale lui Sganarel sînt ridiculizate de stăpînul său, ci chiar în faptul că reprezentarea care denunță donjuanismul este ea însăși donjuanescă. De aici efortul disperat al anumitor janseniști de a smulge Scriptura, expresia legii lui Dumnezeu, de sub tutela literaturii: o expresie seducătoare a cuvîntului divin i-ar contrazice austeritatea conținutului.

Din aceeași perspectivă putem reciti și „Corbul și Vulpea”, emblematică pentru numeroase fabule de seducție scrise de La Fontaine. Discursul seducător al autorului se confruntă cu cel al vulpii: să existe oare o seducție bună, cea a literaturii care, îmbinînd morala cu plăcerea, ar avea rolul de a o denunța pe cea nocivă, a curteanului? Nu este ea peste tot aceeași, din momentul în care opera oferă la rîndul ei imagini iluzorii în schimbul bogățiilor efective?

Încă o dată, întîlnim aici imposibilitatea de a separa tabloul de rama sa. Ceea ce este oferit privirii nu este viața Emmei, faptele rele ale unui seducător sevillan sau ale unui curtean viclean, ci opere ce țin de diferite genuri ale literaturii: romanul, comedia sau fabula. Apartenențele generice ale enunțurilor nu sînt o învelitoare contingentă, ele fac parte integrantă din mesaj. Sîntem obligați să credem că destinul Fedrei este reprezentat în tragedia lui Racine intitulată *Fedra* deoarece acest destin era demn de a figura într-o tragedie, însă nu este mai puțin adevărat că acest destin este tragic în măsura în care el figurează într-o tragedie... În piesă, nu avem acces la viața Fedrei decît în măsura în care are relevanță pentru apartenența sa la ritualul literar al tragediei clasice. Opera nu arată „Natura” decît dacă arată și fereastra prin care va fi văzută.

## Lumea operei

Dacă opera trebuie să controleze relația dintre ceea ce spune și faptul că are posibilitatea de a o spune în modul în care o spune, ea trebuie să prezinte o anumită lume și să justifice faptul că această lume este compatibilă cu cadrul acestei enunțări care o oferă astfel privirii.

Cînd Lamartine evocă un univers consumat de melancolie, sau Baudelaire conflictul dintre Spleen și Ideal, ei trebuie ca într-un fel sau altul să facă acest univers să coexiste cu ceea ce este constituit de propriul lor discurs asupra lui: lumea dezabuzată sau pradă spleen-ului este de asemenea o lume în care există totuși loc pentru poezia lui Lamartine sau cea a lui Baudelaire, o lume astfel fisurată de necesitatea de a defini un loc pentru discursul care o reprezintă. O

---

<sup>1</sup> Pierre Nicole, *Essais de morale*, Desprez, Paris, 1714-1715, tom III, p. 261.



operă cum este *Călătorie la capătul nopții* prezintă un univers plin de minciună și de lipsă absolută de comunicare între oameni, un univers în care nu este loc pentru literatură; dozarea excesului pe care îl constituie existența acestei narațiuni românești devine deci imperioasă. *Călătoria* i se supune, terminându-se cu „să nu mai vorbim despre asta”: ea pretinde a fi ultima călătorie, care duce la tăcere, ultima povestire, care construiește pas cu pas necesitatea tăcerii – după propria povestire.

În zadar operele storc lumea de sens și cuvânt, ele nu pot împiedica literatura să se amestece în acest tablou de dezolare. Departate de a fi ultima operă a lui Céline, *Călătoria* este prima... Lumea nu este niciodată destul de lipsită de sens pentru a exclude opera care afirmă despre ea că este lipsită de sens. Există o contradicție insurmontabilă între prezența operei și proprietățile pe care ea le atribuie lumii reprezentate. Universul din *Străinul* de Camus este în zadar descris ca absurd, el este plin de tot aparatul discursiv care a trebuit să fie mobilizat pentru a-i construi absurditatea. Elaborarea estetică adaugă lumii o operă cu un caracter compact și o necesitate interioară ce-i suplinesc și contestă vacuitatea și contingenta presupuse. Acesta ar fi „paradoxul lui Phoenix”, prin care opera se naște din distrugerea pe care pretinde că o instaurează.

## Capitolul 20

### Două sonete

Înainte de a încheia această carte, ne vom opri atent la două sonete din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Primul text, scris în 1876, deschide volumul *Trofee* al poetului parnasian José Maria de Heredia; celălalt, din 1870, încheie al doilea „Caiet din Douai” al lui Rimbaud. Vom întreprinde un demers invers față de cel urmat pînă acum, în care am prezentat un anumit număr de noțiuni, pe care le-am ilustrat rapid prin aluzii la evenimente, autori sau texte. Vom fi atenți la felul în care sînt mobilizate și articulate invariantele atribuite exercițiului discursului literar, cum sînt îmbinate poziționarea și construcția unei lumi prin actul enunțiativ care presupune și validează o anumită figură a paratopiei. Departate de a reduce opera la o înlănțuire ingenioasă de teme, va trebui să surprindem maniera în care poetul constituie, într-un sens aproape juridic, scena de vorbire care le dă sens.

Făcînd acest lucru, sîntem conștienți că vom parcurge într-o manieră relativ brutală textura și rețelele semantice din cele două poeme. Intenția noastră nu este de a adăuga o „lectură” la cele deja existente, ci de a surprinde actul de instaurare a unui text care, o dată afirmat, este menit să suscite un număr deschis de „lecturi”.



## Templul în ruine

Deja, prin originile sale aristocratice, Heredia<sup>1</sup>, după exemplul altor scriitori romantici (Vigny, Chateaubriand, Lamartine...) sau postromantici (Barbey d'Aurevilly, Villiers de L'Isle Adam...), dispune de un potențial paratopic în armonie cu regimul literar care predomină în secolul al XIX-lea, când excluderea din lumea burgheză este fundamentală pentru statutul de artist. La acest lucru se adaugă resursele pe care le oferă figurile unui hildago ce descinde din conchistadori într-o lume dominată de burghezie, unui copil al insulelor îndepărtate în marele oraș neguros, a cubanezului hispanofon, a specialistului vechilor manuscrise rătăcit în lumea contemporană... Însă acest potențial nu se dovedește a fi creator decât mobilizat în poziționarea parnasiană pe care o hrănește și care se hrănește din el. Prin creația sa, poetul se îndepărtează de o lume industrială pe care o detestă, legitimându-și și păstrându-și totodată această îndepărtare. Prin poemele sale, el se străduiește să elaboreze o identitate de scriitor care îi face posibilă poezia și pe care aceasta o face posibilă: exilat într-o lume prozaică, el scrie sonete monumentale care își pun în scenă propria smulgere dintr-o lume fără monumente. Reveria genealogică a celui care se simte descendent al conchistadorilor<sup>2</sup> fondează o identitate de scriitor care, în schimb, este validată prin edificarea eroică a poemelor care îi exaltă pe acești conchistadori.

Iată textul lui José Maria de Heredia<sup>3</sup> care, să ne amintim, deschide singurul său volum de poeme, *Trofee*:

<sup>1</sup> José Maria de Heredia s-a născut în apropierea orașului Santiago de Cuba, pe 22 noiembrie 1842, dintr-un tată cubanez și o mamă normandă, într-o familie de plantatori bogată și cultivată. A studiat la Havana, apoi la Paris. În 1861 se instalează definitiv în Franța și între 1862-1865 urmează, la Paris, cursurile Școlii din Chartes. Împărțit între rădăcinile sale cubaneze și normande, alege să scrie în franceză și începe să compună poeme influențate puternic de școala parnasiană. Își publică primele opere în diverse reviste, dintre care *Parnasul contemporan* al lui Leconte de Lisle. Colaborează apoi la *Revista celor două lumi*, la *Timpul* și la *Jurnalul dezbaterilor*. Publică o traducere din spaniolă, *L'Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle Espagne*, de căpitanul Bernal Diaz del Castillo (3 volume, 1877-1878). În 1893, regroupează în *Trofee* 118 sonete. A fost ales în Academie pe 22 februarie 1894. A murit pe 2 octombrie 1905 la castelul Bourdonné, aproape de Houdan.

<sup>2</sup> De fapt, conchistadorul Pedro de Heredia celebrat în *Trofee* nu era strămoșul direct al poetului. Însă este considerat astfel în volum.

<sup>3</sup> *Trofee*, publicat în 1893 de Alfonse Lemerre, editorul Parnasului, adună texte apărute în diverse reviste începând cu anii 1860. El se compune dintr-o serie de 118 sonete, urmate de două poeme lungi: „Romancero”, consacrat Cidului, și „Cuceritorii de aur”, consacrat conchistadorilor spanioli din America. Lunga serie de sonete se împarte în cinci părți mari: „Grecia și Sicilia”, „Roma și Barbarii”, „Evul Mediu și Renașterea”, „Orientul și Tropicile”, „Natura și Visul”.

Uitarea<sup>1</sup>

Sus pe promontoriu templul este năruit.  
Iar pe-acest tărîm sălbatic Moartea așeză  
Eroi în bronz și Zeițe-n marmură,  
Nemaifiind de glorie, ci de iarb-acoperit.

Cînd văcarul singur își duce boii să se-adape  
Din conca lui, un antic refren suspină,  
Răsună-n cerul calm și-n zarea marină  
Înăfîndu-și trupul negru peste-albastrele ape.

Pămîntul matern și drag străvechilor Zei  
Înverzește-n fiecare primăvară, în zadar ascultă,  
O nouă acantă, pe coloane căzută.

Însă omul nepăsător la visele strămoșilor săi  
În adîncul nopților senine, ascultă, fără freamăt,  
Cum după sirene, marea jelește cu geamăt”<sup>2</sup>.

Acest poem ocupă o poziție specială în volum: izolat la început, înaintea celor patru cicluri care compun prima parte („Grecia și Sicilia”). Această funcție de uvertură este confirmată de faptul că ultimul sonet al *Trofeelor* („Pe o marmură sfărîmată”) dezvoltă exact aceeași tematică, cea a monumentelor antice cوتropite

<sup>1</sup> „Uitarea” a apărut prima dată în 1876 în *Republica Literelor* sub titlul „En Campanie”, fiind reluat în 1879 cu cîteva variante în *Timful*. Înscierea acestui poem la începutul *Trofeelor* a fost însoțită de o schimbare de titlu: anecdoticul „În Campania” a cedat locul „Uitării”. Un manuscris de Heredia arată că acest poem derivă dintr-un vers dintr-o elegie latină de Jacopa Sannazaro (1458-1530) intitulată „Ad ruinas Cumarum, urbis vetustissimae” unde găsim mai ales: ...*Distractos et tegit herba Deos* („Și iarba acoperă zeii sfărîmați”). Cum orașul Cuma, în Campania, era considerat drept cea mai veche colonie grecească din Italia, acest sonet asigură legătura dintre primele două părți ale volumului, consacrate civilizației grecești și respectiv civilizației romane. Ceea ce nu face decît să confirme rolul său de cotitură.

<sup>2</sup> Am utilizat două ediții, cea stabilită de Anny Detalle, Galimard, Paris (1981) și cea din *Oeuvres poétiques complètes*, vol. I, stabilită de Simone Delaty, „Les Belles-lettres, Paris (1984).

\* Redăm și varianta franceză a poeziei, în vederea analizei din p. urm.: „Le temple est en ruine au haut du promontoire./ Et la mort a mêlé, dans ce fauve terrain,/ Les Déesses de marbre et les Héros d'airain/ Dont l'herbe solitaire ensevelit la gloire./ Seul, parfois, un bouverier menant ses buffles boire,/ De sa conquête où soupire un antique refrain/ Emplissant le ciel calme et l'horizon marin,/ Sur l'azur infini dresse sa forme noire./ La Terre maternelle et douce aux anciens Dieux/ Fait à chaque printemps, vainement éloquente,/ Au chapiteau brisé verdier une autre acanthe;/ Mais l'homme indifférent au rêve des aïeux/ Ecoute sans frémir, du fond des nuits sereines,/ La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes”. (n.t.)



de natura sălbatică; primul vers din „Uitarea” și ultimul din „Pe o marmură sfărîmată” își răspund de altfel perfect unul altuia:

„Sus pe promontoriu templul este năruit [...]

„Din această marmură sfărîmată au făcut un Zeu viu”.

Poemul este construit pe conflictul dintre propriul enunț și propria enunțare, o „duplicitate enunțiativă” în sensul dat în capitolul precedent, el spune „o uitare” contrazisă de însăși enunțarea sa: dacă „Omul” este „nepăsător la visul strămoșilor”, nu acesta este și cazul enunțătorului sonetului, care denunță exact această nepăsare. Opera va triumfa chiar prin eșecul pe care îl oferă privirii, construindu-și unitatea pe spectacolul descompunerii. Templul inițial în ruină constituie de asemenea prima piatră a acestui templu parnasian intact întru eternitate, cum trebuie să fie *Trofeele*. „Uitarea” prezintă poezia parnasiană, *Trofeele* în cazul de față, ca pe o tentativă de a inversa trecerea timpului, pentru a rezista disoluției și a redresa ce a căzut: *strophè*, strofa, adică întoarcerea, acționează împotriva *catastrophè*, a răsturnării (în primele publicații versul inițial era „Sus pe promontoriu templul este răsturnat”). Arta apare drept ceea ce *ține* (ceea ce în același timp înlocuiește și redresează) templul antic răsturnat. Enunțarea parnasiană își construiește, poem după poem, propria sa necesitate, trecînd de la prezent („este năruit”) la prezentul împlinit („au făcut un Zeu viu”).

Remarcăm aici bazele scenografiei. Transformarea reparatoare care face trecerea de la primul vers al volumului la ultimul („Din această marmură sfărîmată au făcut un Zeu viu”) se justifică prin înlănțuirea de poeme monumentale din *Trofee*, care spun decadența, îndepărtarea de Origine, printr-o punere în scenă eroică a efortului estetic. Un efort care este în același timp *arătat* prin factura impecabilă a poemelor și *spus* în multiple feluri, de exemplu prin ambreierea paratopică realizată de artizanii răbdători și de cuceritorii ale căror fapte vitejești sînt evocate în carte. Partea centrală a operei, „Evul Mediu și Renașterea”, se împarte astfel în două ansambluri: evocarea artizanilor (de email, de vitralii etc.) și a cuceritorilor, cu figura strămoșului mitic al lui Heredia, fondatorul Cartagenei de Indias.

În prima versiune, Heredia, după cum am menționat, scrisese „Sus pe promontoriu templul este răsturnat”. Versiunea definitivă introduce o diereză pe *ruine* (*ruină*) și un hiat *au haut* (*sus*), tolerat de regulile metricii clasice datorită prezenței unui *h*. Aceste două detalii în numărul de silabe nu apar independente: ambele manifestă voința parnasiană de a impune rigiditatea măsurii sale poetice în fața facilităților pronunției obișnuite, de a se opune amestecului de foneme, Morții care, în versul următor este prezentată tocmai ca puterea care „amestecă”. Prezența unei diereze pe *ruine* se încarcă aici de sens: ruina (d)enunțată este chiar în enunțarea cerută de diereză, care desparte ceea ce tendința celui mai mic efort a produs în uz. Slăbirea, prin alunecarea la semi-consoană, a unei diferențe în combinarea sonoră este astfel anulată de disciplina numărului de silabe care

păstrează doar ce reține ochiul, care restaurează într-un fel cuvântul într-o primă integritate.

Hiatul din „au haut”, considerat în mod normal drept o toleranță a metricii clasice, se înscrie în aceeași logică. Aici această toleranță devine ostentativă, arătând că versul urmează legi proprii, că deviază de la folosirea uzuală. Ca și diereza precedentă, el își păstrează integritatea: acolo unde pronunția obișnuită tinde către disimilare („en haut”) sau către confuzia ambelor *au*, enunțarea poetului *arată* (în sensul pragmatic) că rezistă în calea slăbirii. Acest *H* este din nou folosit în versul 3 pentru a dubla fără hiat aceeași vocală: „les Héros d’airain”. În versiunea anterioară, Heredia scrisese „les Tritons d’airain” iar hiatul a fost introdus în același timp cu cel din versul 1 și diereza din *ruine*; există aici o serie de transformări armonizate.

Pentru unii, diereza din *ruine* și hiatul din *au haut* ar fi exemple ale acestei aberații „care dă poeziei noastre un caracter artificial și o îndepărtează cu fiecare zi ce trece tot mai mult de limba reală” în loc să „se conformeze cât mai mult posibil pronunțării limbii vii”<sup>1</sup>. Însă acest lucru ar însemna să uităm că regulile versificației sînt investite în moduri diverse de poziționările literare: pentru o poziționare parnasiană, grafia nu este un „artificiu”, o toleranță metrică, ea permite păstrarea prezenței „Visului” într-o lume modernă distrugătoare de zei.

## Poetul eroic

*H*-ul din hiaturile din versurile 1 și 3 este la *haut* și *Héros*, afinitatea lor semantică fiind evidentă. În schimb, singurul termen diferit purtînd un *H* inițial este fără hiat: „L’Homme” din versul 12 aparține într-adevăr unei lumi fără eroi. Verticalitatea *H*-ului apare astfel ambivalentă: omonimul *hache* iese în evidență printre sunete, simbol al puterii<sup>2</sup>, însă ea taie legătura cu strămoșii, cînd *H*-ul din *Homme* ia pe nedrept locul rezervat pentru *Héros*. Acest *H* mare este de asemenea litera inițială din numele *HERedia*. Dînd volumului (ce a purtat îndelung subtitlul de „Sonnets HERoïques”<sup>3</sup>) misiunea de a smulge uitării „HERos d’airain”, sonetul inaugural anunță ciclul de poeme care îl va urma imediat („HERcule et les Centaures”), consacrat eroului (*Héros*) prin excelență, lui *Hercule*, model al poetului parnasian prin „muncile” sale.

Un alt sonet din *Trofee* („Unui Fondator de Oraș”) este consacrat strămoșului mitic al poetului, Pedro de Heredia, acest Petru care a fondat „O

<sup>1</sup> Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, A. Colin, Paris, 1965, p. 19.

<sup>2</sup> Cf. sonetul „La Trebbia” („Roma și barbarii”): „Sempronius Consul, fier de sa gloire neuve/A fait lever la *hache*...”, care asociază glorie, verticalitate și bardă, pregătind, în versul 13, apariția eroului ce poartă un nume începînd cu *H*, Hannibal.

<sup>3</sup> Chiar în anul apariției „Uitării” (1876), Heredia a publicat în *Parnasul contemporan* sub titlul „Sonnets héroïques” cam treizeci de poeme din viitoarele *Trofee*.



Cartagină nouă în țara fabulei”. Însă astăzi „Cartagina... își vede zidul prăbușindu-se”: singura care supraviețuiește este Opera descendentului, care prin templul său poetic „ridică” opera șubredă a Tatălui. Sonetul următor din *Trofee*, consacrat de asemenea lui Pedro („Aceluiași”), se încheie în felul următor :

„Astfel ultimii tăi copii, fără perlă sau trifoil  
Pe blazon pun un palmier cu umbră pe pământ  
Din gloria lui de aur, un Oraș de argint”.

*Ache*<sup>1</sup> lipsită de H-ul eroic se opune adevăratei nobleți a familiei Heredia, al cărei nume este ornat cu un H:

„Și singură strălucește la cimitirul tău, o Conchistadorule,  
HERaldic martor al splendorilor visului tău,  
Un Oraș de argint umbrit de un palmier de aur”.  
(„À un fondateur de Ville”)

Un alt sonet din *Trofee* („Strămoșul”) evocă un email de Claudius Popelin în care fondatorul Cartaginei este reprezentat având capul autorului *Trofeelor*. Acest portret-email-poem realizează fuziunea strămoșului cu poetului care face posibilă propria sa enunțare. Identificarea poetului cu făuritorul de emailuri este explicitată în sonetul precedent: „De aceea am dorit, sub emailul rimelor mele...” („Lui Claudius Popelin”). Poetul nu este astfel decât dacă lasă să vorbească în el strămoșul, arătând astfel că nu este „nepăsător la visul strămoșilor”. Lucru înscris în chiar numele de Heredia: în spaniolă *heredar* înseamnă „a moșteni”. Reveria genealogică care este de asemenea genealogia sursei de enunțare.

Grafem „inutil”, lux ortografic, H-ul definește foarte bine apartenența paradoxală a scriitorului la societate, paratopia sa: poetul parnasian se afirmă ca „martor heraldic” al unei lumi dispărute, care nu este mai necesar în această lume decât ca H-ul din *haut*, din *Héros* sau din *Heredia*. Nu-i rămâne decât să fie omonimul *héraut* (crainic) devenind artizan divin, ca sfântul său patron, Iosif, „Le Huchier de Nazareth”<sup>2</sup> care „pour finir un dressoir/Courbé sur l'établi depuis l'aurore ahane”\*: H-ul din *huichier* își face efectul în acest hiat ostentativ din „ahane” care îl echilibrează pe cel care deschide volumul. Însă, profitând de echivoc, „Le Huchier de Nazareth” se referă de asemenea la Mediatorul suprem, Hristos, fiul lui Iosif și al Mariei.

Enunțatorul și-a marcat locul în a doua strofă din „Uitarea”. În timp ce primul catren afirmă triumful Morții, chemându-l prin enunțare, al doilea prezintă o supraviețuire a cântului antic: „anticul refren” al unui văcar. Acesta are în comun cu figura scriitorului diverse trăsături impuse de romantism:

<sup>1</sup> Plantă utilizată ca simbol heraldic.

<sup>2</sup> Este vorba despre al treilea sonet din ciclul „Evl Mediu și Renașterea”.

\* „Pentru a termina un dulap/ Aplecat pe masa de lucru din zorii osteniți”. (n.t.)

- solitudine, evidențiere prin poziția inițială și cezuri care permit jocul pe ambiguitatea din „Seul” (singur): solitaire (solitar)/seulement (doar);
- toposul poetului romantic solitar în mijlocul ruinelor; cu atât mai mult cu cât acest loc din Cuma a fost deja vizitat de Chateaubriand, Goethe, Lamartine, Nerval...;
- identificarea artistului cu marginalii din societatea industrială și în special cu cei care au rămas apropiați de natură;
- atribuirea unui „antic refren” văcarului, ce-i permite poetului parnasian să-și reflecte codul de limbaj.

Heredia își hrănește textul cu latinisme și elenisme lexicale, sintactice, retorice inserate într-o formă metrică impecabil de clasică, arătând astfel că doar acest cod de limbaj este legitim, pe măsura a ceea ce îi transmite enunțarea, restaurarea „visului” antic, împotriva „Uitării”. Stabilizarea monumentală a poeziei parnasiene se operează nu „în franceză”, ci într-un cod de limbaj care, ca și discursul indirect liber, întrepătrunde două voci în cea a unui poet în același timp contemporan și antic. Duplicitate înscrisă de exemplu în chiar numele revistei *Parnasul contemporan*: asemenea văcarului, parnasianul enunță în lumea contemporană „un antic refren”.

Acest lucru nu înseamnă că ambreierea paratopică a poetului este reductibilă la figura văcarului. Acesta din urmă trăiește într-adevăr în imediat: el vine din Natură, fără a se ști în contact cu o lume pierdută, în timp ce poetul trebuie să regăsească prin medierea laborioasă a Artei puterile cîntului antic. Se creează astfel o distanțare între „anticul refren” al văcarului și cel al poetului: repetiției pasive a unei vechi melodii i se opune poezia antică recucerită prin codul de limbaj parnasian.

## Homer

Văcarul este dublat de două voci feminine plasate în poziții echivalente în versurile 9 și 14 și diferențiate printr-un singur fonem: „La Terre maternelle... vainement eloquente” (Pămîntul matern... în zadar ascultă”) și „La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes” („Cum după Sirene, marea jelește cu geamăt”). Planul poemului se conturează în felul următor: tabloul Morții din primul catren este urmat, în fiecare dintre strofele următoare, de evocarea a trei voci diferite care aparțin toate Naturii: mai întîi masculină, văcarul, supraviețuire a trecutului și dublu incomplet al poetului, apoi în a treia strofă Pămîntul, urmată în a patra de Mare. Acestor voci li se opune „l’Homme” („Omul”), rupt de Natură și de strămoși, care „ascultă fără fremăt”.

Combinarea „Homme” („Om”) și „Mer” („Mare”) în ultimul terțet permite crearea substantivului propriu *Homer*. Moment de reflecție pentru enunțătorul „Uitării”, autorul *Odiseei* este invocat de „Sirenele” care închid poemul și de legenda care spune că Homer a situat acest episod al Sirenelor în locul evocat în



„Uitare”. Scenografia textului se desfășoară astfel făcând să se confrunte scene de vorbire foarte variate: cea a văcarului, cea a Mării, cea a Pământului, cea a lui Homer, care o include pe cea a Sirenelor. Poezia lui Homer permite fondarea cuvîntului lui Heredia. Pierderea Sirenelor este spusă chiar de cel care împotriva unui Om surd la vocea Mării se afirmă ca un nou Homer.

Sirenele sînt o figură ambiguă, fiind vocea feminină mortală care provoacă *uitarea* patriei, strămoșilor, însă care încarnează totodată puterile Poeziei. Identificarea Sirenelor și a lui Homer este de altfel explicitată în *Odissea*, în care Sirenele, ca autorul *Iliadei*, cîntă războiul Troiei:

„Căci nu vîsli vrun om pe-aici cu vasul  
Vreodată fără să ne-audă glasul  
Ca mierea de plăcut din gura noastră.  
Și cum ne-aude, oricine se desfată  
Și-nvață mult, că noi cunoaștem toate  
Isprăvile ce-au săvîrșit, cu voia  
Cereștilor, aheii și troienii  
Pe șesul larg din Troia”<sup>1</sup>.

Această ambiguitate nu este surprinzătoare: pentru a crea o operă, poetul trebuie să încheie un pact cu vocile feminine și mortale. A compune poeme înseamnă a fonda un oraș, a ridica un templu, a supune cuvîntul unui metru inflexibil, însă și a capta farmecul cîntului Sirenelor, fără a fi subjugat de el. Textul presupune munca celui care a pus la punct o derulare inflexibilă, și-a străbătut teritoriul, și-a tăiat blocurile de care avea nevoie, însă a și știut întretese melodiile periculoase ale Mării. Regăsim aici ceea ce, în acea perioadă, este dus la paroxism în mitologia femeii fatale (a se vedea *supra*, p. 123).

Reconcilierea dintre Prezent și Antichitate, Uman și Natură se înfăptuiește într-o enunțare parnasiană care prin intermediul concii este reprezentată atît masculină, cît și feminină. Conca văcarului, instrumentul Omului de Mare, tritonul<sup>2</sup> este de asemenea instrumentul ideal pentru un poet la care „refrain” („refren”) rimează cu „marin” („marin”). Prin semnificantul său, ca și prin forma și materia sa, conca asociază rigiditatea minerală a poemului cu profunzimea obscură a vocii feminine, jeluirea Mării, cîntul Sirenelor. Creatorul romantic se face om-mamă, androgin, José și Maria, artizan și mer/mère (mare/mamă). Heredia a ales să-și scrie poezia în franceză, adică în limba mamei sale.

Identificarea concii cu verbul poetic este explicată în unul din ultimele sonete din *Trofee*, intitulat chiar „Conca”<sup>3</sup>. Ca și conca aruncată pe mal, poetul se află într-o situație paratopică, la limita dintre marea pierdută și această lume străină în care este condamnat să trăiască. După ce a evocat plîngerea nostalgică și

<sup>1</sup> Homer, *Odissea*, trad. de George Murnu, Editura Univers, București, 1971, p. 267.

<sup>2</sup> Versiunile anterioare ale poemului îi evocau de altfel pe Tritoni și nu pe Eroii.

<sup>3</sup> Este al 11-lea poem din „Natura și Visul”.

feminină a concii (Profundă și deznădăjduită,/ În tine geme întotdeauna vocea adâncă a mării”), poetul își introduce propriul cuvânt, distribuind elementele emistihului din al doilea catren din „Uitarea” („un antic refren suspină”). El se adresează concii:

„Sufletul meu e-acum o închisoare nebună:  
Lacrimi și *suspine* ca-n tine se adună  
Jalea *refrenului* din geamătul *străin* [...]”<sup>1</sup>.\*

Această adresare ne trimite la „cadrajul interpretativ” (a se vedea *supra*, p. 216) pe care îl impune chiar titlul volumului, *Trofee*. Comemorînd victoriile strămoșilor eroici, poemele sînt tot atîtea trofee, reînnoite la fiecare lectură. Cum Omul trăiește în „uitare”, templul este în ruină, iar Antichitatea și Conchistadorii au dispărut, acest moment al memoriei va fi de asemenea comemorarea victoriei muncii creatoare. Însă pentru ca acest lucru să se întîmple, comemorarea trebuie să fie o capodoperă: dacă nu, nu există nici o victorie de cîntat. Monument de marmură, opera parnasiană se enunță deci în temporalitatea paradoxală a unui trofeu care este semnul prezent al unei victorii care nu există decît prin comemorarea sa. Victoria pe care o sărbătorește trofeul este chiar prezența acestui trofeu, reactualizată cu fiecare recitare. Dușmanul a cărui înfrîngere este cîntată, este „Omul nepăsător la visul strămoșilor”; un dușman prezent chiar în interiorul poetului, tentat în mod constant să renunțe, să se ralieze Omului care uită și al cărui fiecare poem reușit atestă că el este demn să ducă securea eroică și că se menține la înălțimea „Visului”.

Prin acest sonet, autorul se străduiește să creeze o identitate care în același timp îl face posibil și pe care el o face posibilă. Se îndepărtează de lumea industrială, denunță uitarea pentru a crea, însă legitimarea și păstrarea acestei îndepărtări se realizează tocmai prin crearea „Uitării”. Visarea genealogică a descendentului conchistadorilor fondează o identitate de scriitor care, în schimb, se validează prin edificarea de poeme eroice consacrate conchistadorilor.

<sup>1</sup> Sublinierea noastră. Dacă mai este nevoie de argumente, vom aminti că titlul *Conca* este de asemenea titlul unei reviste de poezie în care Heredia a publicat în 1891 sonetul „Le tombeau du CONQUÉRANT”. Jocul de cuvinte pe semnificanți asociază eroul războinic concii în edificarea unui mormînt poetic.

\* „Mon âme est devenue une prison sonore:/Et comme en tes replis pleure et *soupire* encore / La plainte du *refrain* de l'*ancienne* clameur”.(n.t.)



## Boema mea

Ne vom apleca mult mai rapid asupra acestui sonet celebru de Rimbaud<sup>1</sup>, oprindu-ne asupra câtorva aspecte în care contrastul cu poemul lui Heredia este deosebit de mare.

### Boema mea (*Fantezie*)

„Porneam, vîrîndu-mi pumnul în buzunarul rupt,  
Și însuși pardesiul pîrîndu-mi ideal.  
Sub ceru'nalt o, muză, ți-eram supus feal;  
O, ce iubiri, ce mîndre, în visu-mi întrerupt!...

Nădragii ultimi, bieții, vai, găuriți erau!  
– Și visător de-o șchioapă, ce rime pe cărare  
Înșiruiam, în mersu-mi spre hanul Caru-Mare!  
Și-n cer atîtea stele cu foșnet îmi șopteau!

Cum le-ascultam, gingașe... pe margine de cale  
Mă așezam; pe frunte-mi se prelingeau agale  
Stropi, rouă, dînd putere precum un vin vrăjit;

Ori, rimele cu bezna mi le-mpleteam fantastic;  
Și din pantofii – lire – răniți, un fir elastic  
Trăgeam, ținînd piciorul de pieptul meu lipit”<sup>2</sup>.

În septembrie și octombrie 1870, la sfîrșitul unei escapade, Arthur Rimbaud, în vîrstă de șaisprezece ani, se refugiază la Douai la profesorul său, Georges Izambard. Acolo, el își recopiază în al doilea „Caiet din Douai” poemele recente, printre care „Ma Bohème”, în speranța de a le publica. „Ma Bohème” ocupă un loc aparte în aceste prime poezii. Plasat la sfîrșitul acestui caiet, el îi permite autorului să-și construiască propriul mit fondator.

Rimbaud caută într-adevăr să se înscrie în cîmpul literar, după cum o arată scrisoarea pe care i-a adresat-o cu cîteva luni înainte unuia din maeștrii Parnasului, Banville, o scrisoare care, alături de două poeme compatibile cu estetica parnasiană („Soare și carne” – sau „Credo in unam” – și „Ofelia”), conține o primă schiță a ceea ce va fi *Boema mea*.

<sup>1</sup> Acest sonet a fost scris cu cîteva ani înainte de „Uitarea”, datînd din toamna lui 1870.

<sup>2</sup> Arthur Rimbaud, „Boema mea”, în *Scrieri alese*, trad. de N. Argintescu-Amza, Editura pentru Literatură Universală, București, 1978, p. 58.

„Charleville (Ardeni), 24 mai 1870  
Domnului Théodore de Banville

Scumpe Maestre,

Sîntem în luna dragostei. Am şaptesprezece ani – vîrsta nădejdlor şi a himerelor, cum se spune – şi iată că m-am apucat, copil atins de degetul Muzei (scuzaţi dacă-i banal), să-mi rostesc convingerile, speranţele, senzaţiile, toate aceste stări de poet; eu numesc asta primăvară.

Dacă vă trimit unele din aceste versuri – prin mijlocirea inimosului editor Alph. Lemerre – este pentru că-i iubesc pe toţi poeţii, pe toţi bunii Parnasieni (căci poetul este un Parnasian), îndrăgostiţi de frumuseţea ideală; şi pentru că în persoana dumneavoastră iubesc, cu naivitate, pe-un urmaş al lui Ronsard, un frate al măestrilor noştri de la 1830, un adevărat romantic, un adevărat poet. Iată pentru ce. E stupid, nu-i așa ? dar în sfîrşit... Peste doi ani, sau poate peste un an, voi fi la Paris.

– *Anch'io*, domnilor de la ziar, voi fi Parnasian! – Nu ştiu ce am... ceva care urcă în mine... Vă jur, scumpe maestre, că voi adora mereu cele două zeîţe, Muza şi Libertatea.

Nu strîmbaţi prea mult din nas citind aceste versuri: aş înnebuni de bucurie şi de speranţă dacă aţi binevoi, scumpe Maestre, să faceţi un mic loc printre Parnasieni poeziei mele *Credo in unam*. Aş apuca, astfel, ultima serie a Parnasului: ar fi un adevărat Credo al poezilor!...

Nebunească ambiţie!

În seri de vară-albastre, porni-voi pe cărare,  
Călcînd firave ierburi, pe grîne ciugulit;  
Visînd, cu glezna prinsă de proaspăta răcoare,  
În mers să-mi scalde vîntul, vreau, capul dezgolit!

Nu voi rosti o vorbă, nimic nu voi gîndi:  
Ci-mi va urca în suflet iubirea nesfîrşită  
Departe, mai departe, ȕigan voi rătăci  
Voios, cu Firea-alături, precum cu o iubită!...<sup>1</sup>.

Ce reiese clar din acest sonet îmbinarea ambreierii paratopice cu figuri diversificate şi efortul de poziţionare. El evocă procesul iniţiat prin care tînărul accede la statutul de poet: Rimbaud fugarul îşi converteşte fuga (de fapt, deja imersată în activitatea poetică) în iniţiere în statutul de poet, o conversiune care se împlineşte prin reuşita poemului. Fuga este aici în acelaşi timp aspectul reprezentat de această operă şi condiţia sa de posibilitate.

Textul este structurat pe paratopia canonică a esteticii romantice, cea a boemului/ȕigan: este vorba despre o variaţie personală („a mea”) pe un topos (boema). Reînviind locuţiunea „a dormi sub cerul liber”, poemul acumulează mărcile paratopiei: vagabondul în afara oraşului, mizerabilul, omul care doarme ca

<sup>1</sup> Scrisoare lui Théophile de Banville, în Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, op. cit., pp. 199-200.



animalele și ȣiganii, în apropierea naturii. Ȧiganul, să ne amintim, are o relație privilegiată cu Natura și Mitul, aceste puteri pe care lumea industrială le refulează (a se vedea *supra*, p. 97).

Însă autorul mobilizează de asemenea o altă figură, Tom Degețel. Fuziunea dintre vicleșugul victorios al lui Tom Degețel și vicleșugul creator al poetului are loc în versul „ce rime pe cărare/Înșiruiam” (v. 6-7). Sonetul exploatează mai multe dimensiuni ale paratopiei asociate personajului lui Tom Degețel:

- Este un rătăcitor într-o lume sălbatică.
- Copil, minuscul, sărac, el este elementul minimal al colectivității.
- Abandonat de părinții săi, el asigură salvarea tuturor prin geniul personal, transformând excluderea în alegere. Cum se întâmplă de obicei cu imaginarul care fondează creația, artistul, exclus din arborele genealogic, se visează fiu al propriilor sale opere (a se vedea *supra*, p. 109).

Personaj emblematic din mitologia populară, el arată că poetul se inspiră dintr-o lume veche în contact cu Natura uitată de societatea modernă.

Versul 3 mobilizează două noi figuri, reunind două izotopii: cea a cavalerului rătăcitor care se lansează în aventură în serviciul doamnei sale, cealaltă a poetului supus Muzei sale. Folosind figura cavalerului rătăcitor, Rimbaud folosește una din figurile majore ale ambreierii paratopice (a se vedea *supra*, p. 126).

În ceea ce privește poziționarea, acest poem contrastează puternic cu scrisoarea către Banville, în care Rimbaud se recunoștea fidel Parnasului. Scenografia și ethosul său sînt foarte diferite de cele la care ne-am aștepta din partea unui poet parnasian. În realitate, se distingea deja un decalaj între conținutul scrisorii către Banville și ethosul său dezinvolt, decalaj pus în evidență de cele două catrene plasate la sfîrșit, care nu au nimic parnasian în ele. Eticheta „fantezie” servește drept cadraj interpretativ pentru un text care dezvăluie o poziționare ambiguă, după cum arată deja titlul „*ma bohème*”, care lasă să se creadă că Rimbaud își diferențiază propria paratopie de boema artiștilor parizieni.

Mărci ale „Fanteziei” se regăsesc de asemenea în codul de limbaj. Cunoaștem respectul aproape religios de care dau dovadă parnasienii față de regulile versificării, arătînd astfel ascetismul și dandismul celui care rezistă eroic în fața facilităților burgheze. Rimbaud recurge la sonet, formă emblematică și deosebit de constrîngătoare a poeziei franceze, fără a-i respecta însă toate regulile. Pe planul semantic, vom nota că între ultima frază din al doilea catren și primul terțet există un ingambament, în timp ce ultimele două strofe ar trebui să se opună în bloc primelor două. În ceea ce privește rimele catrenelor, ele sînt îmbrățișate, însă cu două jocuri de rimă, în loc de unul singur. Autorul se joacă de asemenea cu metrica clasică; mai multe versuri nu au cezură principală în emistih (*cf.* versurile 1, 3, 4, 7, 12, 13). Rejeturile (versurile 6-7, 10-11) și ingambamentele din (13-14) contribuie la crearea acestui ethos de „fantezie”. Avem aici o manieră de a arăta că în același timp aparținem și nu aparținem lumii convenției poetice sugerate de sonet.

Această paratopie în paratopia instituită a boemului parizian este marcată de asemenea prin amestecul de registre lexicale, de la poeticul patentat („Muză”, „liră”, „feal”, „iubiri mîndre”), la prozaicul („nădragii”, „palton” „O !”...). Impasibilității marmoreene a parnasianului i se opune ethosul dezinvolt al celui care amestecă trivialul cu sublimul, fondul mitologic prestigios al Antichității grecești („Muză”, „liră”...) și folclorul<sup>1</sup>, în special cu Tom Degețel. Ursa Mare provine de altfel atît din folclorul francez<sup>2</sup>, cît și din mitologia grecească, prin povestea nimfei Callisto, povestită de Virgil și Ovidiu: ea a fost transformată în Ursa Mare de Zeus, fiul său fiindu-i paznic, Arcturus, legat etimologic de prenumele poetului „Arthur”.

La Heredia, paratopia este înainte de toate temporală și spațială: cea a conchistadorului exilat într-un univers burghez prozaic. Ea merge mîna în mîna cu dispariția enunțatorului, care în calitate de poet parnasian nu-și face simțită prezența în enunț, după cum ignoră și lumea industrială „care uită”, pentru a se consacra muncii estetice. Dacă autorul *Trofeelor*, prin poziționarea sa, este obligat să investească genul sonetului radicalizîndu-i formalismul, Rimbaud îl investește jucîndu-se cu el, atît în interiorul instituției literare, cît și în exteriorul ei. Cele două poziționări țin pe deplin de configurarea instaurată de romantism, de regimul paratopiei care opune artistul topiei burghezului. Însă autorul poemului „Ma bohème” se prezintă paratopic din paratopia dominantă, cea a lui Banville și a boemei pariziene. Lucru deloc surprinzător, avînd în vedere că paratopia creatoare implică o relație dublă: față de societate și față de instituția literară.

<sup>1</sup> Nu vom trata pe larg aici trăsăturile care marchează înscrierea acestui poem într-un anumit folclor. Acest lucru a fost făcut de Jean-Marie Privat, în demersul său etnocritic: „Conjugarea poetico-mitică a lui «Tom-Degețel visător» și a «Ursei Mari» de exemplu, sintetizează și sincretizează trăsături culturale eterogene (povestire orală țărănească reînsoșită printr-o scriitură de factură clasică și mit grecesc vechi revitalizat prin legenda folclorică); dihotomia natură/cultură care organizează atît de des lectura acestui poem va fi astfel invalidată (cf. lucrările lui P. Descola despre antropologia naturii). Din acel moment vor fi reunite condițiile pentru «a înțelege» acest poem ca un echivalent simbolic al unui act deliberat de sălbăticiere (solitudine, nomadism, dezgolire, experiență în afara timpului, punere la încercare a corpului). Vom putea astfel stabili că această povestire despre trecere este structurată ca un ritual de trecere care îi construiește pe băiat și pe poet în același timp”. (Rezumatul unei comunicări ținute la colocviul „Analiză textuală și comparată a discursurilor”, Universitatea din Lausanne, mai 2004).

<sup>2</sup> Jean-Marie Privat citează un lung studiu de Gaston Paris, marele romanist, intitulat „Le Petit Poucet et la Grande Ourse”, publicat în 1868 în primul număr din *Mémoires de la Société de linguistique de Paris*.



## Două neînțelegeri

Dincolo de divergențele lor, aceste două sonete cuprind aceleași constante. În ambele cazuri, poetul trebuie să-și legitimizeze neîncetat propriul statut și propria poziționare printr-o paratopie creatoare validată prin chiar reușita textului. Cele două poeme se citesc atât ca enunțuri pentru un cititor amator de poezie, cât și ca enunțuri care își instituie condițiile propriei lor enunțări, în care inscriptorul se construiește prin gestul său de construcție a propriei lumi pentru analiza discursului.

Această comparație ne dă ocazia de a disipa două confuzii frecvente când este vorba despre analiza discursului literar.

Prima este să credem că analiza discursului instituie „cadru” comunicațional (câmpul, genul, scena de enunțare, organizarea textuală etc.) lăsând la o parte „detaliile”, sîmburele textului, al căror studiu ar trebui să fie încredințat „adevăraților” literați. Aducînd în prim-plan distincția dintre central și periferic, dintre partea nobilă a operei și înscrierea sa socio-istorică, trebuie să păstrăm monopolul de autoritate al interpretului pur, referitor la ceea ce este considerat drept esențial și care impune o abordare hermeneutică inspirată. De fapt, fie că este vorba de poemul lui Heredia sau de cel al lui Rimbaud, o analiză din punctul de vedere al scenei de enunțare și al paratopiei nu are nimic de-a face cu stabilirea unui „cadru” în interiorul căruia s-ar dezvolta „conținuturi” de detaliu lăsate în grija interpreților. Principiul ambreierii paratopice exclude el însuși o asemenea reprezentare. Am văzut, de exemplu, cum „detaliile” – fie că sînt formale (diereza la Heredia, dispunerea rimelor la Rimbaud etc.), fie că țin de ambreierea paratopică, trimit la scena enunțării, la poziționare, la integrarea poetului în spațiul literar... Cu alte cuvinte, trebuie să renunțăm la schemele geometrice elementare (interior/exterior, centru/periferie a textului). Acest lucru nu înseamnă că o abordare propriu-zis literară, o veritabilă interpretare nu ar fi legitimă, dimpotrivă (textele literare, ca și textele religioase sau filosofice, psihanalitice etc. îi sînt destinate), însă nu putem formula diferența dintre cele două demersuri printr-o opoziție între miezul textului și marginile sale.

A doua confuzie – fără îndoială cea mai răspîndită – constă în a vedea în analiza discursului un ansamblu de abordări destinate analizei a ceea ce se repetă în discursul literar, a ceea ce rămîne tocmai în afara Artei formată din singularități. Este ceea ce a reieșit de exemplu din masa rotundă organizată la colocviul de la Cerisy din 2002<sup>1</sup>. Astfel, pentru A. Herschberg-Pierrot, spre deosebire de analiza discursului, stilistica ar avea drept „miză nu tipul, ci singularitatea: ce anume face din această operă un text deosebit?”<sup>2</sup> În ceea ce-l privește, în calitate de poetician,

<sup>1</sup> „Table ronde: l'analyse du discours et la question du style”, în R. Amossy și D. Maingueneau (ed.), *L'analyse du discours sans les études littéraires*, Presses Universitaires du Mirail, pp. 322-350.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 338.

D. Delas opune analiza discursului, care ar avea drept obiect „ritmul cultural”, făcut din repetiții, un ritm „asumat în mod voluntar de autori dornici să placă și să vîndă”<sup>1</sup> și „ritmul poetic”, cel al unei singularități la care doar poetica poate accede. Vom nota că referitor la acest aspect sociologia literaturii face în mod curent obiectul aceluiași reproșuri ca și analiza discursului: sociologul „ar fi solidar cu numerele mari, cu media, cu mijlocul și, în consecință, cu mediocrul, minorul, *minorele, masa micilor autori obscuri, pe drept necunoscuți*”<sup>2</sup>.

Ca și toposul interiorului și exteriorului, cel al singularului opus repetitivului posedă o mare putere de persuasiune. Putem totuși să ne punem un semn de întrebare referitor la această categorie a „singularității”, departe de a veni de la sine. Are ea același sens în literatura de gen (sonetul petrarchian, poezia galantă, tragedia clasică, comedia spaniolă, pentru a nu evoca decît exemple europene...) și în estetica postromantică? În plus, nu există nici un motiv să vedem în analiza discursului o abordare destinată tipului și enunțurilor prestabilite; iată, cel puțin, ce am încercat să arătăm în această carte. Problema este mai degrabă că singularitatea nu este abordată aici în același fel. Analiza discursului ia în calcul procedeele singulare prin care un text surprinde constrîngerile legate de discursul literar. Heredia și Rimbaud au două maniere aparte de a articula poziționarea, ethosul, scenografia, codul de limbaj, de a efectua ambreierea paratopică etc. Începînd cu momentul în care se înscriu în spațiul discursului literar, ei sînt supuși condițiilor sale de funcționare.

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 346.

<sup>2</sup> *Les règles de l'art*, Seuil, col. „Points”, 1998, p. 10.



## Concluzie

După cum anunțam la începutul acestei cărți, nu am explorat nici pe departe multiplele spații de cercetare care se deschid analizei discursului literar. Atenția noastră s-a concentrat pe condițiile de apariție a operelor, ceea ce ne-a obligat să acordăm un loc privilegiat evenimentului enunțiativ.

Provocarea principală căreia un asemenea demers trebuie să-i facă față este de a se face recunoscut. Date fiind decupajele instituționale care operează în cadrul cercetării, faptul că analiza discursului se înscrie în științele umane face ca ea să fie cu greu acceptată. E bine văzută atunci când ea afirmă că ocupă doar terenuri neexplorate, tipuri de texte care nu sînt revendicate de facultățile de litere: conversații obișnuite, broșuri, texte administrative, publicitate etc. Nu la fel stau lucrurile de îndată ce interesul se îndreaptă asupra textelor literare. Atunci, analiza discursului își vede recunoscut doar dreptul de a propune abordări „auxiliare”, eventual „lecturi”, fiind de la sine înțeles că esențialul operei rămîne pentru totdeauna în afara sferei sale.

Însă analiza discursului nu se situează pe acest teren. Ea nu propune orice fel de „lectură” a operelor, printre „lecturile” psihanalitice, tematice etc. Ce sens ar mai avea să vorbim despre o „lectură” în termeni de discurs constituent, paratopie, scenografie sau gen de discurs, structurare textuală, cadre de receptare etc.? Scopul nu este să spunem ce înseamnă operele, ci în ce condiții devine posibil faptul literar, iar textele se pot deschide interpretării.

Includerea problematicei analizei discursului în sfera tradițională a „literelor” implică o lărgire a domeniului care pune sub semnul întrebării, dincolo de obișnuințe, un mod de definire a identității în lumea academică. Vedem astfel apărînd o serie de cercetători ce aparțin unor domenii foarte diverse și care au în comun un aparat intelectual mai important decît cel pe care îl împart cu colegii din disciplinele lor de origine: maniera de a face și de a gândi a unui specialist asupra unui anume autor și a unui analist al discursului juridic. Rămîn încă dificil de măsurat consecințele unei asemenea schimbări.

## DISCURSUL LITERAR

Se pune întrebarea dacă investigarea discursului literar (care nu se reduce la studiul operelor) trebuie să fie exclusiv literară. Istoria arată clar că nici nu poate fi vorba despre o asemenea reducere. Alături de comentariile personale asupra textelor, s-au dezvoltat în mod constant tentative de cunoaștere care au drept caracteristică dorința de analiză a textelor dincolo de literatură, în diversitatea situațiilor de vorbire. Dezvoltarea retoricii, a filologiei sînt mărturii la cele afirmate. Nu vom uita nici că în anii 1960 structuralismul – cu semiotica ce apărea odată cu acesta – nu era o teorie a textului literar, ci o teorie a culturii.

Este simplu să ironizăm astăzi tendința ce vehiculează sintagma de „discurs literar”, după perioada care a impus „textul” sau „structura”. Este adevărat că termenul „discurs” nu are un conținut foarte substanțial. Însă alături de adevărații „termeni”, este normal să existe în științele umane și sociale noțiuni instabile care au dubla caracteristică de a aparține mai multor discipline și de a afișa anumite opțiuni teoretice. Preocuparea pentru discurs nu este un fenomen întâmplător. Dacă ea devine astăzi atît de extinsă, se datorează unei reconfigurări generale a științelor și nu doar unei rectificări locale de frontieră în cadrul facultăților de litere.



# CUPRINS

Prefață / 5

Cuvânt înainte / 17

*Prima parte*

**Pentru o analiză a discursului literar / 21**

**Capitolul 1: Dincolo de frontierele filologiei / 23**

Filologie – în sens larg, filologie – în sens restrâns / 23

Restrângerea domeniului / 25

Stilistica organică / 27

Abordarea marxistă / 29

**Capitolul 2: Structuralismul și noua critică / 33**

Stilul și critica tematică / 34

Din perspectiva structuralismului / 36

Noua critică și lingvistica / 38

**Capitolul 3: Emergența „discursului” / 43**

Noi abordări teoretice / 43

Noțiunea de discurs / 46

**Capitolul 4: Instituția discursului / 53**

Sociologia câmpului literar / 53

Dincolo de arheologie / 56

Instituția discursului și instaurarea discursului / 59

## DISCURSUL LITERAR

### *Partea a doua*

#### **Discursuri constituente / 61**

#### **Capitolul 5: Discursul literar ca discurs constituent / 63**

Constituente literare și filosofice / 67

Unele aspecte ale discursurilor constituente / 70

#### **Capitolul 6: Cadru hermeneutic și maxime conversaționale / 70**

De la cadrul hermeneutic la maximele conversaționale / 75

Diferite proceduri / 78

Istoricitatea normelor / 81

### *Partea a treia*

#### **Paratopia / 87**

#### **Capitolul 7: Un loc imposibil / 87**

Cele trei planuri / 89

Paratopia / 91

Locuri și comunități paratopice / 93

Țigani și solitari / 97

„Solitarii” de la Port-Royal / 100

O literatură de salon / 101

Spre un nou regim al paratopiei? / 103

#### **Capitolul 8: O paratopie creatoare / 105**

Tipuri de paratopii / 106

Paratopia familială / 108

Ceea ce nu poate fi păstrat / 111

Dincolo de decupajele tradiționale / 113

#### **Capitolul 9: Ambreierea paratopică / 117**

De la ierarhia sensurilor la ambreiere / 117

Notre-Dame de Paris / 118

Paraziții / 119

Hamlet și Lorenzo / 120

Femeia și parazitul / 121

Opera și femeia fatală / 123

Locuri paratopice / 125

Rătăcitorii / 126

Bărbatul viteaz și iscusit / 127



|                                                                           |
|---------------------------------------------------------------------------|
| <b>Capitolul 10: Subiectivare, spațiu canonic și spațiu asociat / 129</b> |
| Persoana, scriitorul, inscriptorul / 129                                  |
| Cele două regimuri ale literaturii / 132                                  |
| Spațiul asociat / 136                                                     |

*Partea a patra*

**Poziționarea / 141**

|                                                             |
|-------------------------------------------------------------|
| <b>Capitolul 11: Poziționarea și „viața literară” / 143</b> |
| Autoritate și vocație enunțiativă / 143                     |
| Riturile legitime / 146                                     |
| A aparține și a nu aparține / 150                           |

|                                                          |
|----------------------------------------------------------|
| <b>Capitolul 12: Poziționare, arhivă și genuri / 153</b> |
| Dincolo de bibliotecă / 153                              |
| Poziționarea prin investirea generică / 156              |
| Imitarea anticilor / 158                                 |
| Creația, revenirea, subminarea genurilor / 160           |
| Poziționarea în legendă / 162                            |

|                                                        |
|--------------------------------------------------------|
| <b>Capitolul 13: O poziționare în interlimbă / 167</b> |
| Interlimba și codul lingvistic / 167                   |
| Plurilingvismul extern / 169                           |
| Plurilingvismul intern / 172                           |
| Iluzia de neutru / 173                                 |
| Supralimba și infralimba / 175                         |
| Interlimba și intertextul / 178                        |

|                                                       |
|-------------------------------------------------------|
| <b>Capitolul 14: Problema „limbii literare” / 179</b> |
| Despre calitatea de limbă / 179                       |
| Lingvistica modernă / 182                             |
| Fapte de limbă și modele discursive / 184             |

*Partea a cincea*

**Mediu și genuri de discurs / 189**

|                                             |
|---------------------------------------------|
| <b>Capitolul 15: Despre mediu / 191</b>     |
| Oral și scris: o opoziție prea simplă / 193 |
| Interpretarea orală / 194                   |
| Oralitate, narațiune, autor / 196           |
| Scrișul / 197                               |
| Tiparul / 198                               |

*Redactor: Camelia Grădinaru*  
*Tehnoredactor: Elena Munteanu*  
Bun de tipar: 2007 • Apărut: 2007 • Format 1/16 (70×100)



INSTITUTUL EUROPEAN • Iași, str. Lascăr Catargi nr. 43  
C.P. 161 • cod 700107 • Tel. Difuzare: 0788.319462  
Fax: 0232/230197 • [euroedit@hotmail.com](mailto:euroedit@hotmail.com)  
<http://www.euroinst.ro>



## DISCURSUL LITERAR

Efectele editării textului / 200

Punctuație și lectură / 201

De la tipar la virtual / 202

### Capitolul 16: **Cadrul generic** / 205

Istoricitatea genului / 206

Genul în analiza discursului / 208

Genuri instituite și conversaționale / 211

Hipergenuri, cadre interpretative, clase genealogice / 215

### *Partea a șasea*

### **Scena de enunțare** / 219

### Capitolul 17: **Scenografia** / 221

Situația de enunțare, situația de comunicare / 221

Cele trei scene / 222

Scene validate / 226

Topografia deșertului / 228

O funcție integratoare / 229

Bucula enunțiativă / 230

Scena de enunțare în *Libéra* / 231

Concluzie / 233

### Capitolul 18: **Ethosul** / 235

Ethosul retoric / 235

Dincolo de ethosul retoric / 239

Acrimonie și amenitate / 242

Ethos, habitus, poziționări / 245

O relație alterată / 248

Anti-ethosul / 249

Încorporarea textuală / 253

Concluzie / 254

### Capitolul 19: **Duplicitatea enunțiativă** / 257

A vorbi despre vorbire / 257

Poetul și regele / 260

Tabloul eșecului / 262

Imposibila absență a muzelor / 264

Romanele nocive / 265

Fardul pasiunilor / 266

Lumea operei / 267

**Capitolul 20: Două sonete / 269**

Templul în ruine / 270

Poetul eroic / 273

Homer / 275

„Boema mea” / 278

Două neînțelegeri / 282

Concluzie / 285

Index de scriitori citați / 287

Index de autori citați / 289

Bibliografie / 291



„Pornind de la premisa că «textul nu poate fi disociat de contextul său», analiza discursului literar consideră opera ca pe un eveniment enunțiativ care, în timp ce enunță lumea, face referire și la condițiile proprii enunțării, instituindu-și, cu alte cuvinte, propria prezență în lume. Recurgînd la concepte deja fundamentate (situație de enunțare, gen de discurs, cîmp, interdiscurs etc.) și la altele, de dată mai recentă (instituție discursivă, scenografie, paratopie, cod de limbaj etc.), autorul analizează relația constitutivă pe care opera literară o întreține cu configurația din care apare și relațiile pe care procesul creator le stabilește între subiectivitate, instituția literară și funcționarea textuală.”

Nicoleta Loredana Moroșan

### Din cuprins:

*Dincolo de frontierele filologiei • Instituția discursului • Cadru hermeneutic și maxime conversaționale • O paratopie creatoare • Subiectivare, spațiu canonic și spațiu asociat • Poziționare, arhivă și genuri • Cadrul generic • Duplicitatea enunțiativă • Două sonete*



9 789736 114717  
www.euroinst.ro



INSTITUTUL EUROPEAN